DIE BÜHNE IM BAUHAUS

BAUHAUSBÜCHER

4




AL


DOCUMENTATION
M.N.A.M.

BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTLEITUNG:
WALTER GROPIUS
L. MOHOLY-NAGY

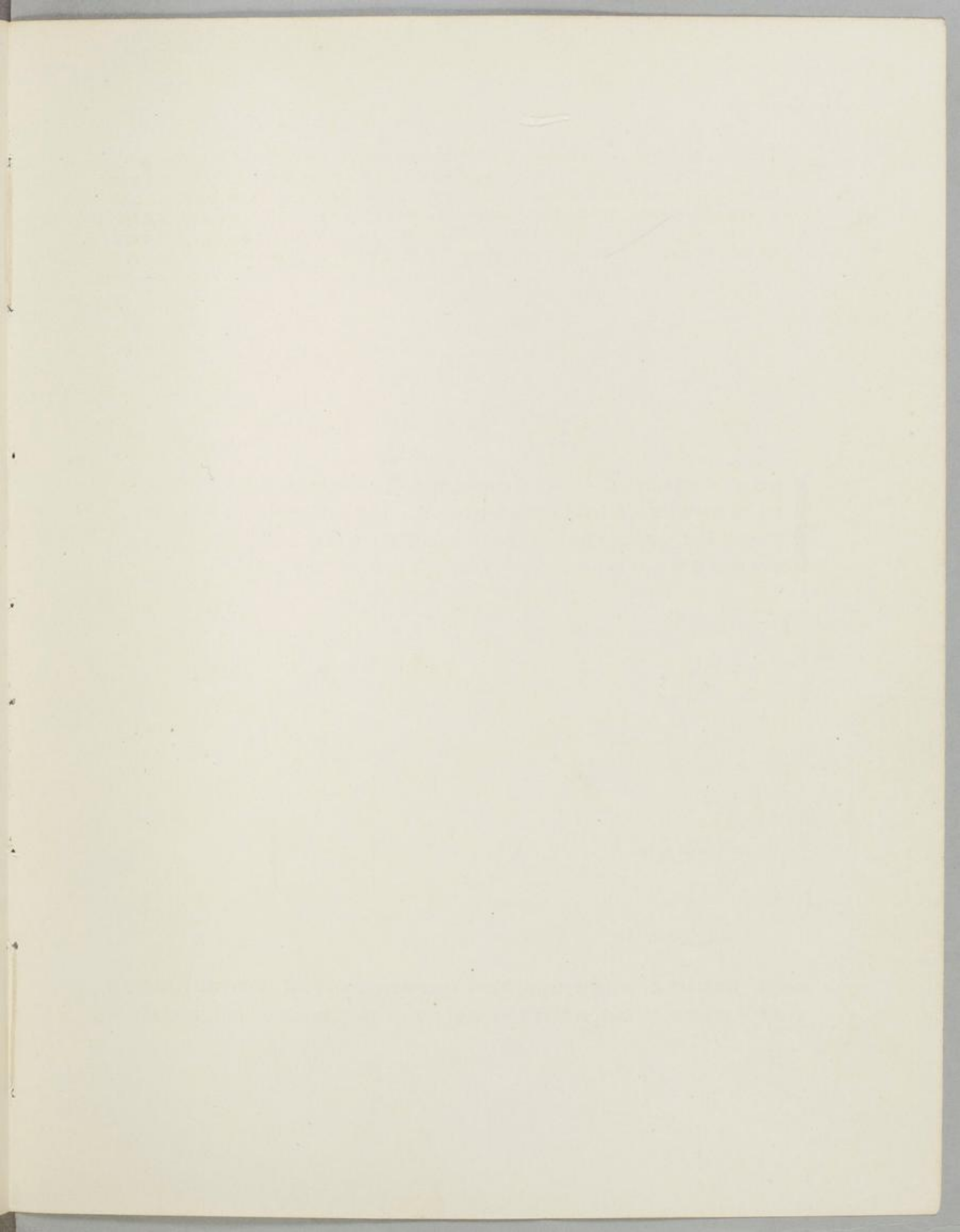
DIE BÜHNE IM BAUHAUS

4

DIE
BÜHNE
IM
BAUHAUS

ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN

DIESES BUCH WURDE IM FRÜHJAHR 1924 ZUSAMMEN-
GESTELLT. TECHNISCHE SCHWIERIGKEITEN VERHINDERTEN
DAS RECHTZEITIGE ERSCHEINEN. DAS PERSONENGREMIUM
DES BISHERIGEN STAATLICHEN BAUHAUSES HAT SEINE TÄTIG-
KEIT IN WEIMAR ABGESCHLOSSEN UND SETZT SIE UNTER
DEM NAMEN: „DAS BAUHAUS IN DESSAU (ANHALT)“ FORT



DRUCK: DIETSCH & BRÜCKNER A.-G., WEIMAR
KLISCHEES: BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN
TITELBLATT VON OSKAR SCHLEMMER
TYPOGRAPHIE VON MOHOLY-NAGY

OSKAR SCHLEMMER

MENSCH UND KUNSTFIGUR

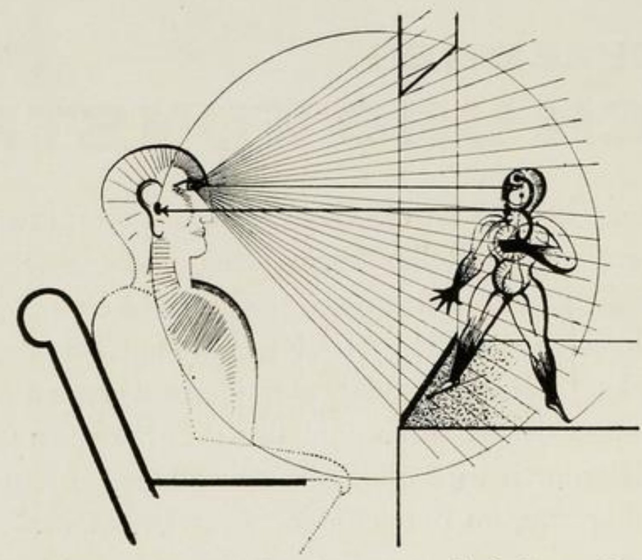
Die Geschichte des Theaters ist die Geschichte des Gestaltwandels des Menschen: der Mensch als Darsteller körperlicher und seelischer Geschehnisse im Wechsel von Naivität und Reflexion, von Natürlichkeit und Künstlichkeit.
Hilfsmittel der Gestaltverwandlung sind Form und Farbe, die Mittel des Malers und Plastikers. Der Schauplatz der Gestaltverwandlung ist das konstruktive Formgefüge des Raums und der Architektur, das Werk des Baumeisters. — Hierdurch wird die Rolle des bildenden Künstlers, des Synthetikers dieser Elemente, im Bereich der Bühne bestimmt.



Zeichen unserer Zeit ist die Abstraktion, die einerseits wirkt als Loslösung der Teile von einem bestehenden Ganzen, um diese für sich ad absurdum zu führen oder aber zu ihrem Höchstmaß zu steigern, die sich andererseits auswirkt in Verallgemeinerung und Zusammenfassung, um in großem Umriß ein neues Ganzes zu bilden.
Zeichen unserer Zeit ist ferner die Mechanisierung, der unaufhaltsame Prozeß, der alle Gebiete des Lebens und der Kunst ergreift. Alles Mechanisierbare wird mechanisiert. Resultat: die Erkenntnis des Unmechanisierbaren.
Und nicht zuletzt sind Zeichen unserer Zeit die neuen Möglichkeiten, gegeben durch Technik und Erfindung, die oft völlig neue Voraussetzungen schaffen und die Verwirklichung der kühnsten Phantasien erlauben oder hoffen lassen.
Die Bühne, die Zeitbild sein sollte und besonders zeitbedingte Kunst ist, darf an diesen Zeichen nicht vorübergehen.



»Bühne«, allgemein genommen, ist der Gesamtbereich zu nennen, der zwischen religiösem Kult und der naiven Volksbelustigung liegt, die beide nicht sind, was die Bühne ist: zwecks Wirkung auf den Menschen vom Natürlichen abstrahierte Darstellung.



Dieses Gegenüber von passivem Zuschauer und aktivem Darsteller bestimmt auch die Form der Bühne, deren monumentalste die antike Arena und deren primitivste das Brettergerüst auf dem Marktplatz ist. Konzentrationsbedürfnis schuf den Guckkasten, die heutige »universale« Form der Bühne. »Theater« bezeichnet das eigentlichste Wesen der Bühne: Verstellung, Verkleidung, Verwandlung. Zwischen Kult und Theater liegt »die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet«, zwischen Theater und Volksfest liegen Varieté und Zirkus: die Schaubühne eine artistische Anstalt (Schema nebenstehend). Die Frage nach dem Ursprung von Sein und Welt, ob am Anfang das Wort, die Tat oder die Form war — ob Geist, Handlung oder Gestalt — der Sinn, das Geschehen oder die Erscheinung — ist auch in der Welt der Bühne lebendig und läßt diese unterscheiden in

die Sprech- oder Tonbühne eines literarischen oder musikalischen Geschehens,

die Spielbühne eines körperlich-mimischen Geschehens,

die Schaubühne eines optischen Geschehens.

Diesen Gattungen entsprechen ihre Vertreter, nämlich:

der Dichter (Schriftsteller oder Tonsetzer) als der Wort- oder Tonverdichtende,

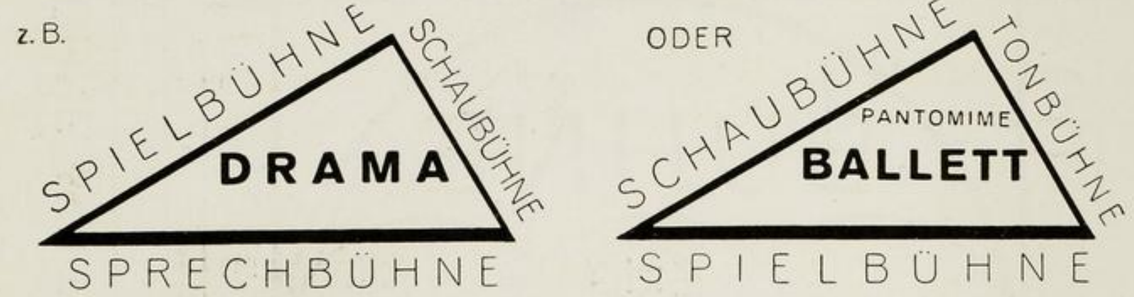
der Schauspieler als der mittels seiner Gestalt Spielende und

der Bildgestalter als der in Form und Farbe Bildende.

SCHEMA FÜR BÜHNE, KULT UND VOLKSFEST, UNTERSCHIEDEN NACH

ORTSFORM	MENSCH	GATTUNG	SPRACHE	MUSIK	TANZ
TEMPEL	PRIESTER	RELIGIÖSE KULTHANDLUNG	PREDIGT	ORATORIUM	DERWISCH-TANZ
		BÜHNE			
WIRKLICHE ODER BÜHNEN-ARCHITEKTUR	VERKÜNDER	WEIHE-BÜHNE FESTSPIEL — ARENA	ANTIKE TRAGÖDIE	HÄNDEL-OPER	OLYMPISCHE SPIELE
STILBÜHNE	SPRECHER	GRENZGEBIET	SCHILLER BRAUT VON MESSINA	WAGNER	TANZCHÖRE
ILLUSIONS-BÜHNE	SCHAUSPIELER	THEATER — GUCKKASTEN	SHAKESPEARE	MOZART	PARISER BALLETT
PRIMITIVE KULISSEN	KOMÖDIANT	GRENZGEBIET	STEGREIF COMEDIA DEL ARTE	OPERA BUFFA OPERETTE	MUMMEN-SCHANZ
EINFACHSTE BÜHNE ODER APPARATE U. MASCHINEN	ARTIST	KABARETT VARIETÉ ZIRKUS — ARENA	CONFERENCIER	COUPLET JAZZBAND	GROTESK-TANZ
PODIUM GERÜST	ARTIST		CLOWNERIE	BLECHMUSIK	SEILTANZ
FESTWIESE BUDE	SPASSMACHER	VOLKSBELUSTIGUNG	KNITTELVERS MORITAT	VOLKSLIED SCHRAMMELN	VOLKSTANZ

Jede dieser Gattungen vermag für sich zu bestehen und sich innerhalb ihrer selbst zu vollenden.
Das Zusammenwirken zweier oder aller drei Gattungen, wobei eine die Führende sein muß, ist eine Frage der Gewichtsverteilung, die bis zur mathematischen Präzision erfolgen kann. Ihr Vollstrecker ist der universale Regisseur.

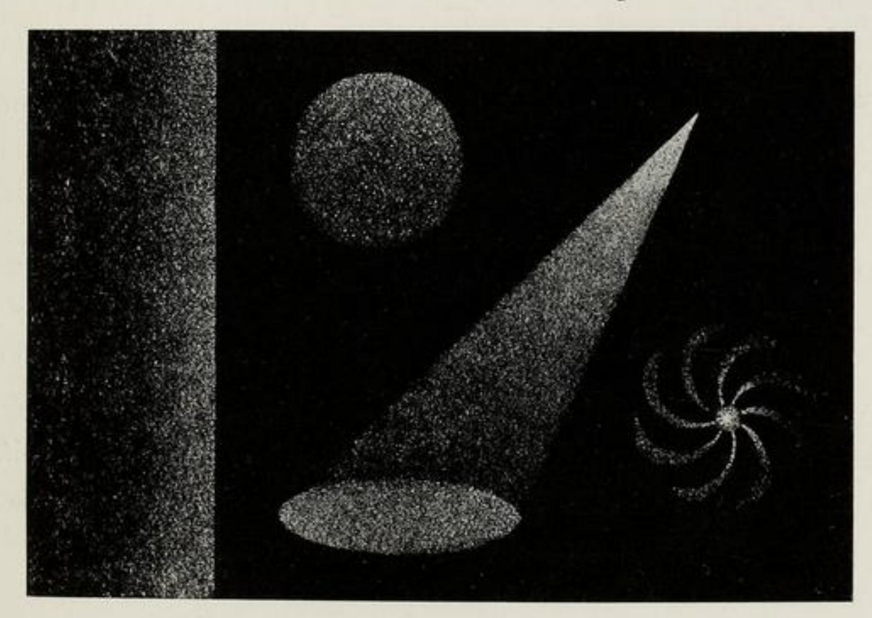


Vom Standpunkt des Materials aus gesehen, hat der Schauspieler den Vorzug der Unmittelbarkeit und Unabhängigkeit. Sein Material ist er selbst; sein Körper, seine Stimme, Geste, Bewegung. Der Edeltyp, der zugleich Dichter ist und unmittelbar aus sich selbst auch das Wort gestaltet, ist jedoch heute eine ideale Forderung. Ehedem erfüllten diese Shakespeare, der erst spielte, bevor er dichtete und die improvisierenden Akteure der commedia del arte. Der Schauspieler von heute gründet seine Existenz auf das Wort des Dichters. Doch wo das Wort verstummt, wo allein der Körper spricht und dessen Spiel zur Schau getragen wird — als Tänzer — ist er frei und der Gesetzgeber seiner selbst.
Das Material des Dichters ist Wort oder Ton.
Mit Ausnahme des Sonderfalls, wo er unmittelbar selbst Schauspieler, Sänger oder Musiker ist, schafft er den Darstellungsstoff für deren Übertragung und Reproduktion auf der Bühne, sei es durch die organische menschliche Stimme oder durch konstruktiv-abstrakte Instrumente. Die Vervollkommnung dieser Instrumente erweitert auch die Gestaltungsmöglichkeiten mit ihnen, während die menschliche Stimme zwar begrenztes, aber einzigartiges Phänomen ist und bleibt. Die mechanische Reproduktion durch Apparate vermag Instrumentton und Stimme vom Menschen abzulösen und diese über ihre Maß- und Zeitbedingtheit hinaus zu steigern.

Das Material des bildenden Künstlers — des Malers, Plastikers, Baumeisters — ist Form und Farbe.
Diese vom menschlichen Geist erfundenen Mittel der Gestaltung sind gemäß ihrer Künstlichkeit abstrakt zu nennen, indem sie ein Unternehmen wider die Natur zum Zweck der Ordnung bedeuten.
Die Form tritt in Erscheinung in der Höhen-, Breiten- und Tiefenausdehnung als Linie, als Fläche und als Körper. Je nach dem ist sie dann Lineament (Gerüst), Wand oder Raum und als solche starre, d. h. greifbare Form.



Unstarre nicht greifbare Form ist sie als Licht, das in der Geometrie des Lichtstrahls und Feuerwerks linear und als Lichtschein körper- und raumbildend wirkt.

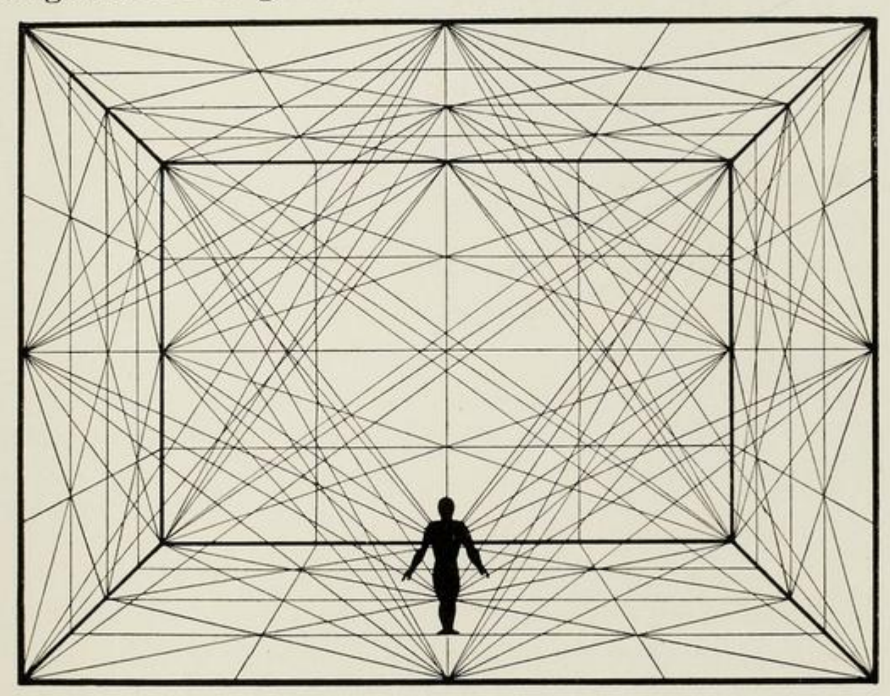


Zu jeder dieser Erscheinungsarten, die an sich farbig sind — nur das Nichts ist farblos — kann unterstützend die färbende Farbe treten.
Farbe und Form kommen in ihren elementaren Werten rein zum Ausdruck in dem Konstruktiven der architektonischen Raumgestaltung. Hier bilden sie Gegenstand und Gefäß des vom lebendigen Organismus Mensch zu Erfüllenden.
In Malerei und Plastik sind Form und Farbe die Mittel, diese Beziehungen zur organischen Natur durch Darstellung ihrer Erscheinungsformen herzustellen. Deren Vornehmste ist der Mensch, der einerseits ein Organismus aus Fleisch und Blut, andrerseits auch der Träger von Zahl und »Maß aller Dinge« ist (Goldner Schnitt).
Diese Künste — Architektur, Plastik, Malerei — sind unbeweglich; sie sind eine in einen Moment gebannte Bewegung. Ihr Wesen ist die Unveränderlichkeit eines nicht zufälligen, sondern typisierten Zustandes, das Gleichgewicht der Kräfte im Bestand. Es könnte, zumal im Zeitalter der Bewegung, als Manko erscheinen, was höchster Vorzug dieser Künste ist.
Die Bühne als Stätte zeitlichen Geschehens bietet hingegen die Bewegung von Form und Farbe; zunächst in ihrer primären Gestalt als bewegliche, farbige oder unfarbige, lineare, flächige oder plastische Einzelformen, desgleichen veränderlicher beweglicher Raum und verwandelbare architektonische Gebilde. Solches kaleidoskopisches Spiel, unendlich variabel, geordnet in gesetzmäßigem Verlauf, wäre — in der Theorie — die absolute Schaubühne. Der Mensch, der Beseelte, wäre aus dem Gesichtsfeld dieses Organismus der Mechanik verbannt. Er stünde als »der vollkommene Machinist« am Schaltbrett der Zentrale, von wo aus er das Fest des Auges regiert.

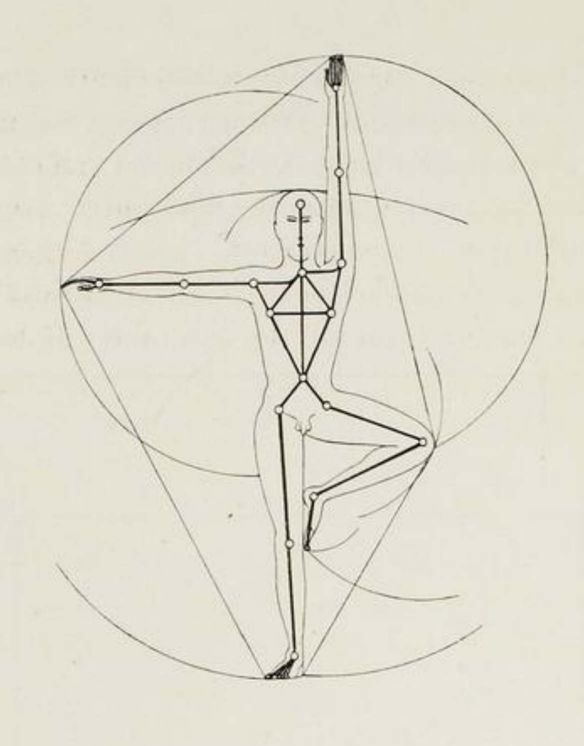


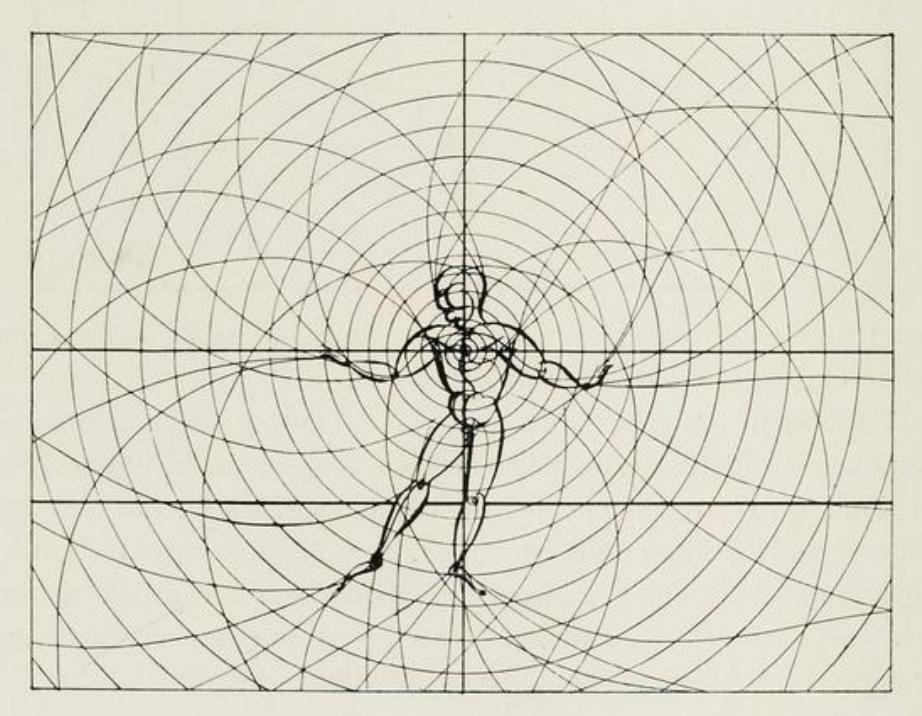
Indessen sucht der Mensch den Sinn. Sei es das faustische Problem, das sich die Erschaffung des Homunkulus zum Ziele setzt; sei es der Personifikationsdrang im Menschen, der sich Götter und Götzen schuf: der Mensch sucht immerdar Seinesgleichen oder sein Gleichnis oder das Unvergleichliche. Er sucht sein Ebenbild, den Übermenschen oder die Phantasiegestalt.

Der Organismus Mensch steht in dem kubischen, abstrakten Raum der Bühne. Mensch und Raum sind gesetzerfüllt. Wessen Gesetz soll gelten?
Entweder wird der abstrakte Raum in Rücksicht auf den natürlichen Menschen diesem angepaßt und in Natur oder deren Illusion rückverwandelt. Dies geschieht auf der naturillusionistischen Bühne.
Oder der natürliche Mensch wird in Rücksicht auf den abstrakten Raum diesem gemäß umgebildet. Dies geschieht auf der abstrakten Bühne.



Die Gesetze des kubischen Raums sind das unsichtbare Liniennetz der planimetrischen und stereometrischen Beziehungen.
Dieser Mathematik entspricht die dem menschlichen Körper innewohnende Mathematik und schafft den Ausgleich durch Bewegungen, die ihrem Wesen nach mechanisch und vom Verstand bestimmt sind. Es ist die Geometrie der Leibesübungen, Rhythmik und Gymnastik. Es sind die körperlichen Effekte (dazu die Stereotypie des Gesichts), die in dem exakten Equilibristen und in den Massenriegen des Stadions, wiewohl hier ohne Bewußtsein der Raumbeziehungen, zum Ausdruck kommen. (Obenstehende Abbildung.)



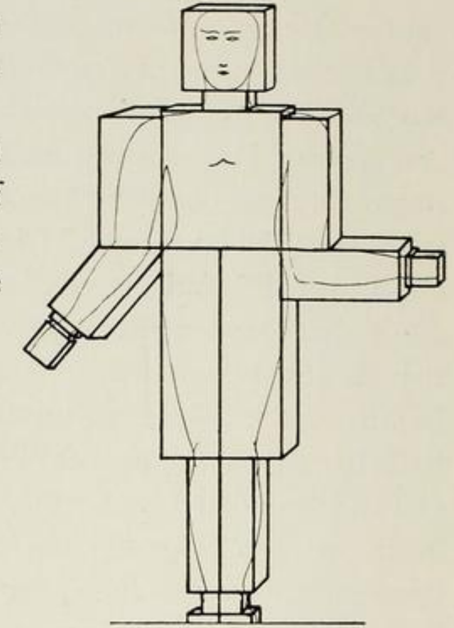


Die Gesetze des organischen Menschen hingegen liegen in den unsichtbaren Funktionen seines Innern: Herzschlag, Blutlauf, Atmung, Hirn- und Nerventätigkeit. Sind diese bestimmend, so ist das Zentrum der Mensch, dessen Bewegungen und Ausstrahlungen einen imaginären Raum schaffen. Der kubisch-abstrakte Raum ist dann nur das horizontal-vertikale Gerüst dieses Fluidums. (Nebenstehende Abbildung unten.) Diese Bewegungen sind organisch und gefühlsbestimmt. Es sind die seelischen Affekte (dazu die Mimik des Gesichts), die in dem großen Schauspieler und den Massenszenen der großen Tragödie zum Ausdruck kommen.
In alle diese Gesetze unsichtbar verwoben ist der Tänzermensch. Er folgt sowohl dem Gesetz des Körpers als dem Gesetz des Raums; er folgt sowohl dem Gefühl seiner selbst wie dem Gefühl vom Raum. Indem er alles Folgende aus sich selbst gebiert — ob er in freier abstrakter Bewegung oder sinndeutender Pantomime sich äußert; ob auf der einfachen Bühnenebene oder in einer um ihn erbauten Umwelt; ob er dahin gelangt zu sprechen oder zu singen; ob nackt oder vermummt — er leitet über in das große theatralische Geschehen, von dem hier nur das Teilgebiet der Umwandlung der menschlichen Gestalt und ihrer Abstraktion umrissen werden soll.

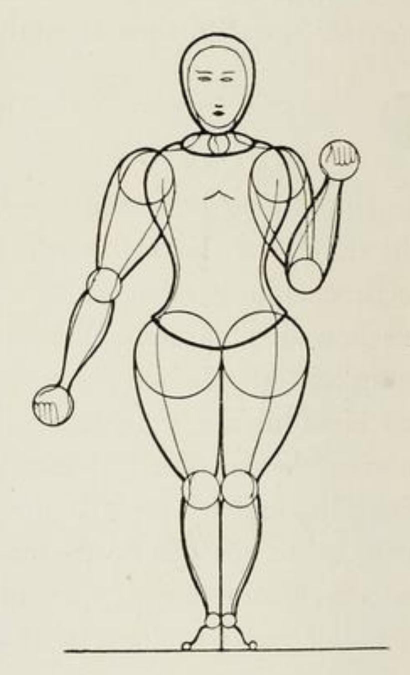


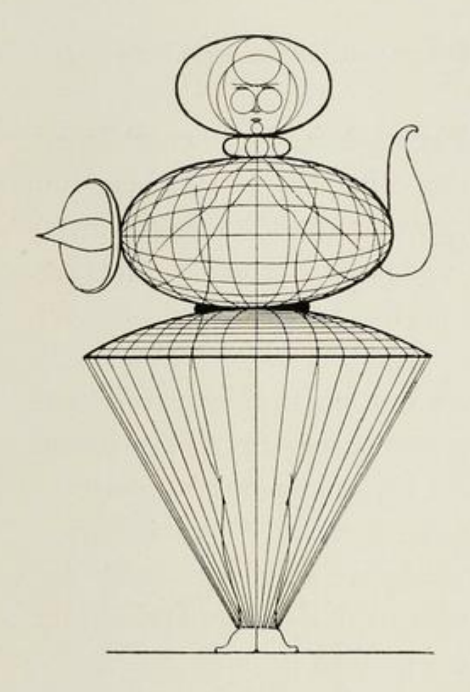
Die Umbildung des menschlichen Körpers, seine Verwandlung, wird ermöglicht durch das Kostüm, die Verkleidung. Kostüm und Maske unterstützen die Erscheinung oder verändern sie, bringen das Wesen zum Ausdruck oder täuschen über dasselbe, verstärken seine organische oder mechanische Gesetzmäßigkeit oder heben sie auf.
Das Kostüm als Tracht, aus Religion, Staat, Gesellschaft erwachsen ist ein anderes als das theatralische Bühnenkostüm, wird aber meist mit jenem verwechselt. Soviel Trachten die Menschheitsgeschichte hervorgebracht hat, so wenig echte aus der Bühne erwachsene Bühnenkostüme brachte sie hervor. Es sind die wenigen zu Typen erhobenen und bis heute gültigen Kostüme der italienischen Komödie: Arlequin, Pierrot, Columbine usw.

Für die Umwandlung des menschlichen Körpers im Sinne dieses Bühnenkostüms können grundsätzlich bestimmend sein:
Die Gesetze des umgebenden kubischen Raums; hier werden die kubischen Formen auf die menschlichen Körperformen übertragen: Kopf, Leib, Arme, Beine in räumlich-kubische Gebilde verwandelt.
Ergebnis: Wandelnde Architektur.



Die Funktionsgesetze des menschlichen Körpers in Beziehung zum Raum; diese bedeuten Typisierung der Körperformen: die Eiform des Kopfes, die Vasenform des Leibes, die Keulenform der Arme und Beine, die Kugelform der Gelenke.
Ergebnis: Die Gliederpuppe.





Die Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers im Raum; hier sind es die Formen der Rotation, Richtung, Durchschneidung des Raums: Kreisel, Schnecke, Spirale, Scheibe. Ergebnis: Ein technischer Organismus.



Die metaphysischen Ausdrucksformen als Symbolisierung der Glieder des menschlichen Körpers: die Sternform der gespreizten Hand, das ∞ Zeichen der verschlungenen Arme, die Kreuzform von Rückgrat und Schulter; ferner Doppelkopf, Vielgliedrigkeit, Teilung und Aufhebung von Formen.
Ergebnis: Entmaterialisierung.

Dies sind die Möglichkeiten des kostümverwandelten im Raum sich bewegenden Tänzermenschen.
Aber alle Kostüme sind nicht imstande, die Bedingtheit der menschlichen Gestalt, das Gesetz der Schwere, dem sie unterworfen ist, aufzuheben. Ein Schritt ist nicht viel länger als ein Meter, ein Sprung nicht höher als zwei. Der Schwerpunkt darf nur für den Augenblick verlassen werden. Er vermag eine wesentlich andere als natürliche Lage z. B. horizontal schwebend nur für Sekunden einzunehmen.
Teilweise Überwindung des Körperlichen, jedoch nur im Bereich des Organischen, ermöglicht die Akrobatik; der »Schlangenmensch« der gebrochenen Glieder, die lebende Luftgeometrie am Trapez, die Pyramiden aus Körpern.
Das Bestreben, den Menschen aus seiner Gebundenheit zu lösen und seine Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß zu steigern, setzte an Stelle des Organismus die mechanische Kunstfigur: Automat und Marionette. Dieser hat Heinrich. v. Kleist, jenem E. T. A. Hoffmann Hymnen gesungen.
Der englische Bühnenreformer Gordon Craig fordert: »Der Schauspieler muß das Theater räumen und seinen Platz wird ein unbelebtes Wesen — wir nennen es Über-Marionette — einnehmen und der Russe Brjussow fordert »die Schauspieler durch Sprungfederpuppen zu ersetzen, in deren jeder ein Grammophon steckt.«
In der Tat gelangt der auf Bild und Umbildung, auf Gestalt und Gestaltung gerichtete Sinn des Bildgestalters der Bühne gegenüber zu solchen Folgerungen. Für die Bühne ist hierbei weniger die paradoxe Ausschließlichkeit als die Bereicherung ihrer Ausdrucksformen von Wert.
Die Möglichkeiten sind außerordentlich angesichts der heutigen Fortschritte in der Technik: die Präzisionsmaschinen, die wissenschaftlichen Apparate aus Glas und Metall, die künstlichen Glieder der Chirurgie, die phantastischen Taucher- und militaristischen Kostüme usw. . . .
Infolgedessen sind auch die Gestaltungsmöglichkeiten nach der metaphysischen Seite hin außerordentlich.
Die Kunstfigur erlaubt jegliche Bewegung, jegliche Lage in beliebiger Zeitdauer, sie erlaubt — ein bildkünstlerisches Mittel aus Zeiten bester Kunst —

die verschiedenartigen Größenverhältnisse der Figuren: Bedeutende groß, Unbedeutende klein.
Ein ähnliches sehr gewichtiges Phänomen bedeutet das In-Beziehung-setzen des natürlichen »nackten« Menschen zur abstrakten Figur, die beide aus dieser Gegenüberstellung eine Steigerung der Besonderheit ihres Wesens erfahren.
Dem Übersinnlichen wie dem Unsinn, dem Pathetischen wie dem Komischen eröffnen sich ungekannte Perspektiven. Vorläufer sind im Pathetischen die durch Maske, Kothurn und Stelzen monumentalisierten Sprecher der antiken Tragödie, im Komischen die Riesenfiguren von Karneval und Jahrmarkt.
Wunderfiguren dieser Art, Personifikationen höchster Vorstellungen und Begriffe, ausgeführt in edelstem Material, werden auch einem neuen Glauben wertvolles Sinnbild zu sein vermögen.
In dieser Perspektive kann es sogar sein, daß das Verhältnis sich umkehrt: dann ist vom Bildgestalter das optische Phänomen gegeben und gesucht ist der Dichter der Wort- und Tonideen, der ihnen die adäquate Sprache leiht.
Sonach bleibt — Idee, Stil und Technik entsprechend — zu schaffen

das Abstrakt-Formale und Farbige
das Statische, Dynamische und Tektonische
das Mechanische, Automatische und Elektrische
das Gymnastische, Akrobatische und Equilibristische } Theater.
das Komische, Groteske und Burleske
das Seriöse, Pathetische und Monumentale
das Politische, Philosophische und Metaphysische



Utopie? — Es bleibt in der Tat verwunderlich wie wenig bis heute nach dieser Seite verwirklicht wurde. Die materialistisch-praktische Zeit hat in Wahrheit den echten Sinn für das Spiel und das Wunder verloren. Der Nützlichkeitssinn ist auf dem besten Weg sie zu töten. Voll Erstaunen über die sich überstürzenden technischen Ereignisse nimmt sie diese Wunder des Zwecks als

schon vollendete Kunstgestalt, während sie tatsächlich nur die Voraussetzungen zu ihrer Bildung sind. »Kunst ist zwecklos« insofern die imaginären Bedürfnisse des Seelischen zwecklos zu nennen sind. In dieser Zeit zerfallender Religionen, die das Erhabene tötet und zerfallender Volksgemeinschaft, die das Spiel nur drastisch-erotisch oder artistisch-outriert zu genießen vermag, erhalten alle tiefen künstlerischen Tendenzen den Charakter der Ausschließlichkeit und des Sektenhaften.

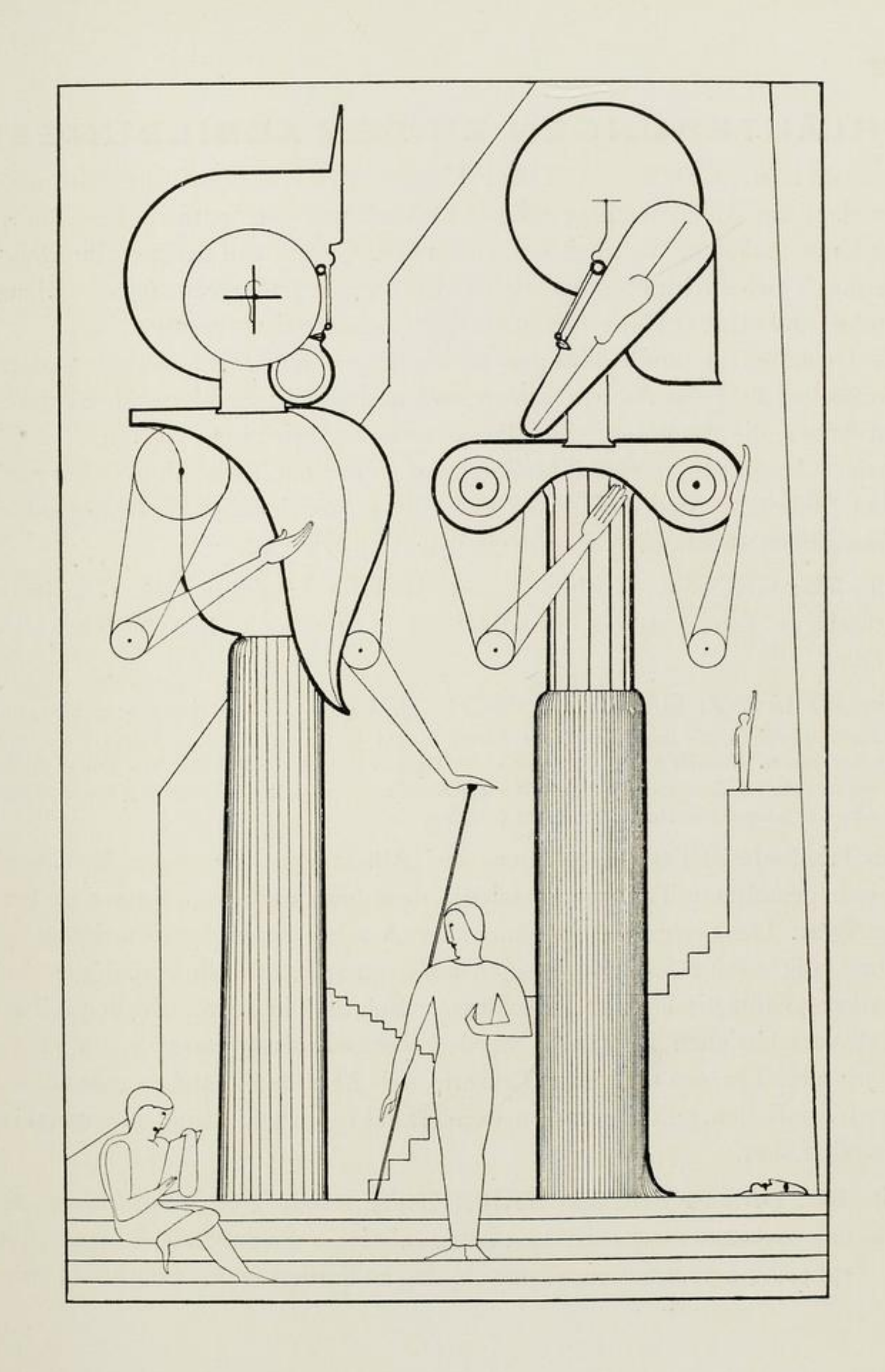
So bleiben dem Bildner heute der Bühne gegenüber diese drei Möglichkeiten!

Entweder er sucht die Verwirklichung innerhalb Gegebenem. Dies bedeutet die Mitarbeit an der bestehenden Form der Bühne; es sind die »Inszenierungen«, in denen er sich in den Dienst von Dichter und Schauspieler stellt, um deren Werk die entsprechende optische Form zu geben. Ein Glücksfall, wenn sich seine Intentionen mit denen des Dichters decken.

Oder er sucht die Verwirklichung unter größtmöglicher Freiheit. Diese besteht für ihn auf den Gebieten der Bühne, die vornehmlich Schau sind, wo Dichter und Schauspieler zurücktreten zugunsten des Optischen oder durch dieses erst wirksam werden: Ballett, Pantomime, Artistik; ferner auf den von Dichter und Schauspieler unabhängigen Gebieten der anonym oder mechanisch bewegten Form-, Farb- und Figurenspiele.

Oder er isoliert sich ganz vom bestehenden Theater und wirft die Anker weit aus ins Meer der Phantasie und fernen Möglichkeiten. Dann bleiben seine Entwürfe Papier und Modell, Material für Demonstrationsvorträge und Ausstellungen für Bühnenkunst. Seine Pläne scheitern an der Unmöglichkeit der Verwirklichung. Schließlich ist diese belanglos für ihn; die Idee ist demonstriert und ihre Verwirklichung ist eine Frage der Zeit, des Materiellen, des Technischen. Sie beginnt mit dem Bau des neuen Bühnenhauses aus Glas, Metall und der Erfindung von morgen.

Sie beginnt aber auch mit der inneren Verwandlung des Zuschauers Mensch als dem A und O der Voraussetzung jeder künstlerischen Tat, die selbst bei ihrer Verwirklichung verurteilt ist, Utopie zu bleiben, solange sie nicht die geistige Bereitschaft vorfindet.



ERLÄUTERUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN

Seite **21**: DIE BEIDEN PATHETIKER. Werkzeichnung. Zwei die Bühnenhöhe einnehmende Monumentalgestalten, Personifikationen pathetischer Begriffe wie Kraft und Mut, Wahrheit und Schönheit, Gesetz und Freiheit. Ihr Dialog: die durch Schalltrichter proportional der Figurengröße verstärkten Stimme, ein Auf und Ab der Rede, gegebenenfalls orchestral unterstützt.
Die Gestalten — auf Rollwagen schiebbar — sind reliefplastisch gedacht; Stoffröcke, die beim Auftritt schleppend nachziehen; cachierte Metallmasken und -leiber, die Arme beweglich zu sparsamen gewichtigen Gesten.
Dazu — konstrastierend und Maß gebend — der natürliche Mensch mit natürlicher Stimme, in den drei Zonen der Bühnenausdehnung sich bewegend, die Dimensionen stimmlich und bewegungsmäßig fixierend.

Seite **26**: GROSSE SCENE. Entwurf. Ähnliche Tendenzen wie »Die beiden Pathetiker«. Zwei übersteigerte Heldische in Metallpanzern, eine Frauenfigur in Glas.

Seite **27** bis **37**: DAS TRIADISCHE BALLETT. Begonnen 1912 in Stuttgart, in Arbeitsgemeinschaft mit dem Tänzerpaar Albert Burger und Elsa Hötzel und dem Werkmeister Carl Schlemmer. Erstaufführung von Teilen des Balletts 1915. Erstaufführung des ganzen Balletts September 1922 Landestheater Stuttgart. Weitere Aufführungen 1923: Bauhauswoche Nationaltheater Weimar und Jahresschau Deutscher Arbeit Dresden.

Das Triadische Ballett besteht aus drei Abteilungen, die einen Aufbau von typisch gestalteten Tanzszenen bilden, dem Sinn nach von Scherz zu Ernst gesteigert. Die erste ist heiter-burlesker Art bei zitronengelb ausgehängter Bühne, die zweite festlich-getragen auf rosafarbener Bühne und die dritte mystisch-phantastischer Art auf schwarzer Bühne. Die 12 verschiedenen Tänze in 18 verschiedenen Kostümen werden wechselweise getanzt von drei Personen: zwei Tänzern und einer Tänzerin. Die Kostüme bestehen teils aus wattierten Stoffteilen, teils aus starren, cachierten Formen, die farbig oder metallisch behandelt sind.

Seite **38**: DAS FIGURALE KABINETT I. Erstmals Frühjahr 1922. Dann Bauhauswoche 1923. Technische Ausführung: Carl Schlemmer. »Halb Schießbude — halb Meta-
»physikum abstractum, Gemisch, das ist Variiertes aus Sinn und Unsinn,

»methodisiert durch Farbe, Form, Natur und Kunst, Mensch und Maschine,
»Akustik und Mechanik. Organisation ist alles, das Heterogenste zu organi-
»sieren das Schwerste.
»Das große grüne Gesicht, ganz Nase, schmachtet zum Vis-a-vis, wo

»guckt a Frau raus, heißt Gret,
»hot a Schlappegosch und an Rollekopf
»und a Nas wie a Trompet!

»Meta ist physisch vollendet: abwechselnd verschwindet Kopf und Leib.
»Das Regenbogenauge leuchtet.
»Langsam prozessieren die Gestalten: die weiße, gelbe, rote, blaue Kugel
»spaziert, Kugel wird Pendel, Pendel schwingt, Uhr geht. Der Violinleib,
»der Buntkarrierte, der Elementare und der ‚Bessere Herr', der Fragliche,
»die Rosenrote, der Türk. Die Leiber suchen Köpfe, die prozessieren dia-
»metral. Ein Ruck, ein Knall, ein Siegesmarsch, wenn sie sich fanden: der
»Wasserkopf, der Leib Mariens und der Leib des Türken, Diagonale und
»der Leib des »Besseren«.
»Die Riesenhand gebietet Halt. — Der lackierte Engel steigt und zwitschert
»trülülü . . .
»Dazwischen geistert, dirigierend, gestikulierend, telephonierend der Ma-
»gister, E. T. A. Hoffmanns Spallanzani, tausend Tode sterbend durch
»Selbstschuß und aus Sorge um die Funktion des Funktionellen.
»Gleichmütig wickelt sich das Rouleau ab mit Farbquadraten, Pfeil und
»Zeichen, Komma, Körperteilen, Zahl, Reklame: ‚nimm ein Postscheck-
»konto', Kukirol . . . Zu beiden Seiten die Abstrakten-Linearen mit Messing-
»kopf und Nickelleib, Gemütsbewegung barometerhaft bezeigend.
»Bengalische Beleuchtung. Fips der Terrier macht Männchen . . .
»Die Klingel rasselt. Die Riesenhand — der Grüne — Meta — die
»Leiber . . . Die Barometer rasen, Schraube schraubt, ein Auge glüht
»elektrisch, betäubende Geräusche, Rot. Der Magister, am Ende,
»erschießt letztmals — der Vorhang fällt — — und mit Erfolg sich
»selbst.«

Seite **40**: DAS FIGURALE KABINETT II. Variation. Projekt. Der Magister des Vorigen ist hier tanzender Dämon (Mittelfigur). Auf Drahtseilen vom Vorder- zum Hintergrund sausen metallische Figuren. Andre schweben, rotieren und surren, knarren, sprechen oder singen.

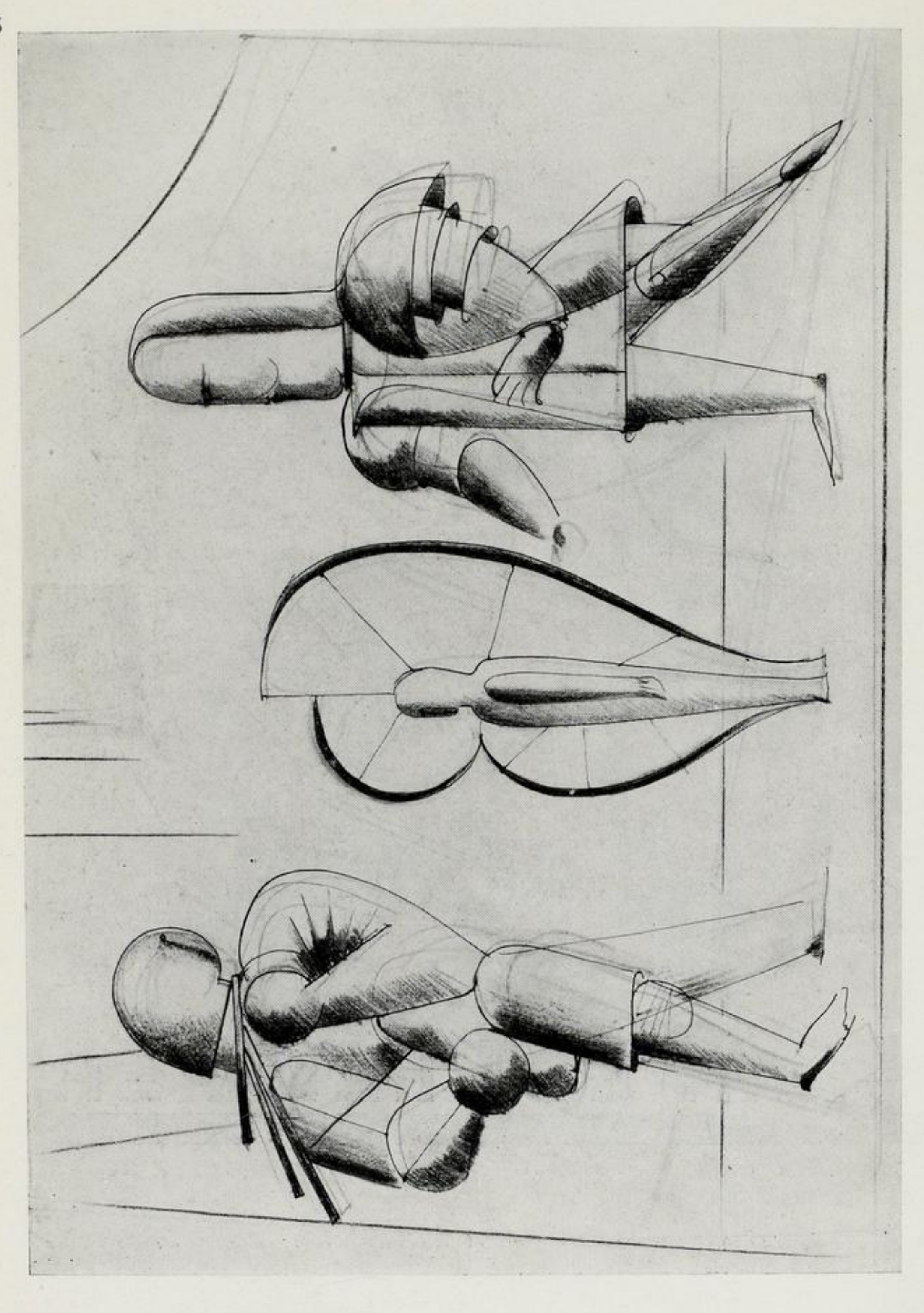
Seite **41**: SZENENBILD zu »Meta oder die Pantomime der Örter«. Improvisation der Bauhausbühne. Erstmals Weimar 1924. Die verschiedenen Stadien des Ablaufs einer einfachen Handlung sind von allem Beiwerk gelöst und durch Plakate wie »Auftritt«, »Abgang«, »Pause«, »Spannung«, »I., II., III. Steigerung«, »Leidenschaft«, »Konflikt«, »Höhepunkt« usw. auf der Bühne örtlich festgelegt oder werden nach Bedarf auf dem Schiebegerüst annonciert. Die Schauspieler spielen das an der jeweiligen Stelle Bezeichnete. Die Requisiten sind Sofa, Treppe, Leiter, Tür, Barren, Reck.

Seite **42**: SZENENBILD zu Grabbe: »Don Juan und Faust«. Deutsches Nationaltheater Weimar 1925. Szene des Don Juan (Römischer Platz) und des Faust (Studierzimmer) in ein Bild zusammengefaßt. Farbe: Silbergrau-goldbraun; dazu blau-rot-gelb in transparenten Fenstern.

Seite **43**: SZENENBILD zu Hindemith-Kokoschka »Mörder Hoffnung der Frauen«. Aufführung Stuttgarter Landestheater 1921. Durch bewegliche Architektur verwandelt sich der Gefängnisturm in eine Freiheitspforte. Form: musikalische Architektur. Farbe: schwer düster, tiefe Bronzen, schwarz, weißgrau, englischrot. Der Mann Nickelpanzer, die Frau kupferfarbenes Gewand.

OSKAR SCHLEMMER

SEITE 26–43



ERSTE (GELBE) REIHE

1

2

3

4

5

ZWEITE (ROSA) REIHE

6

7

8

DRITTE (SCHWARZE) REIHE

9

10

11

12

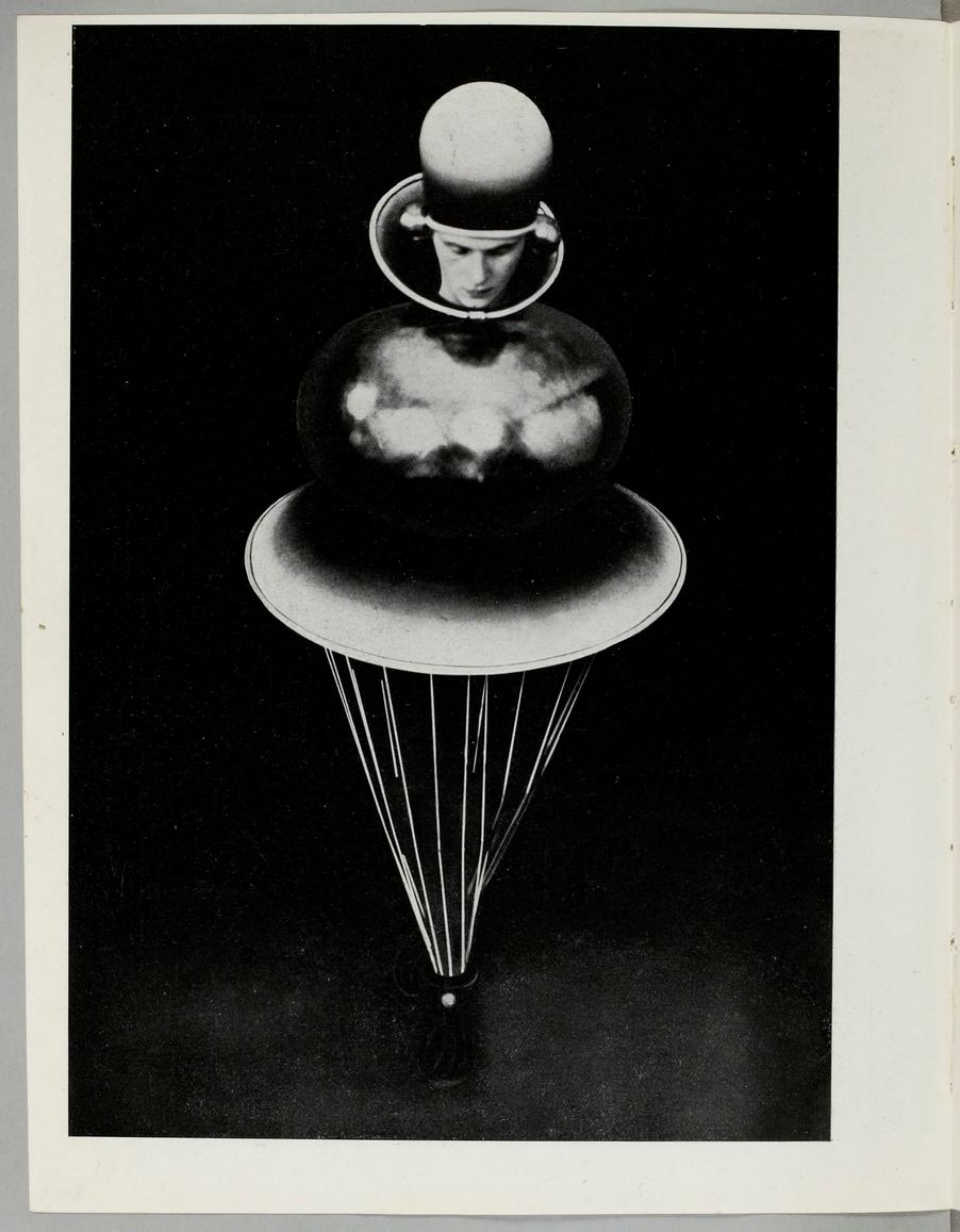
ÜBERSICHT DES TRIADISCHEN BALLETTS

28





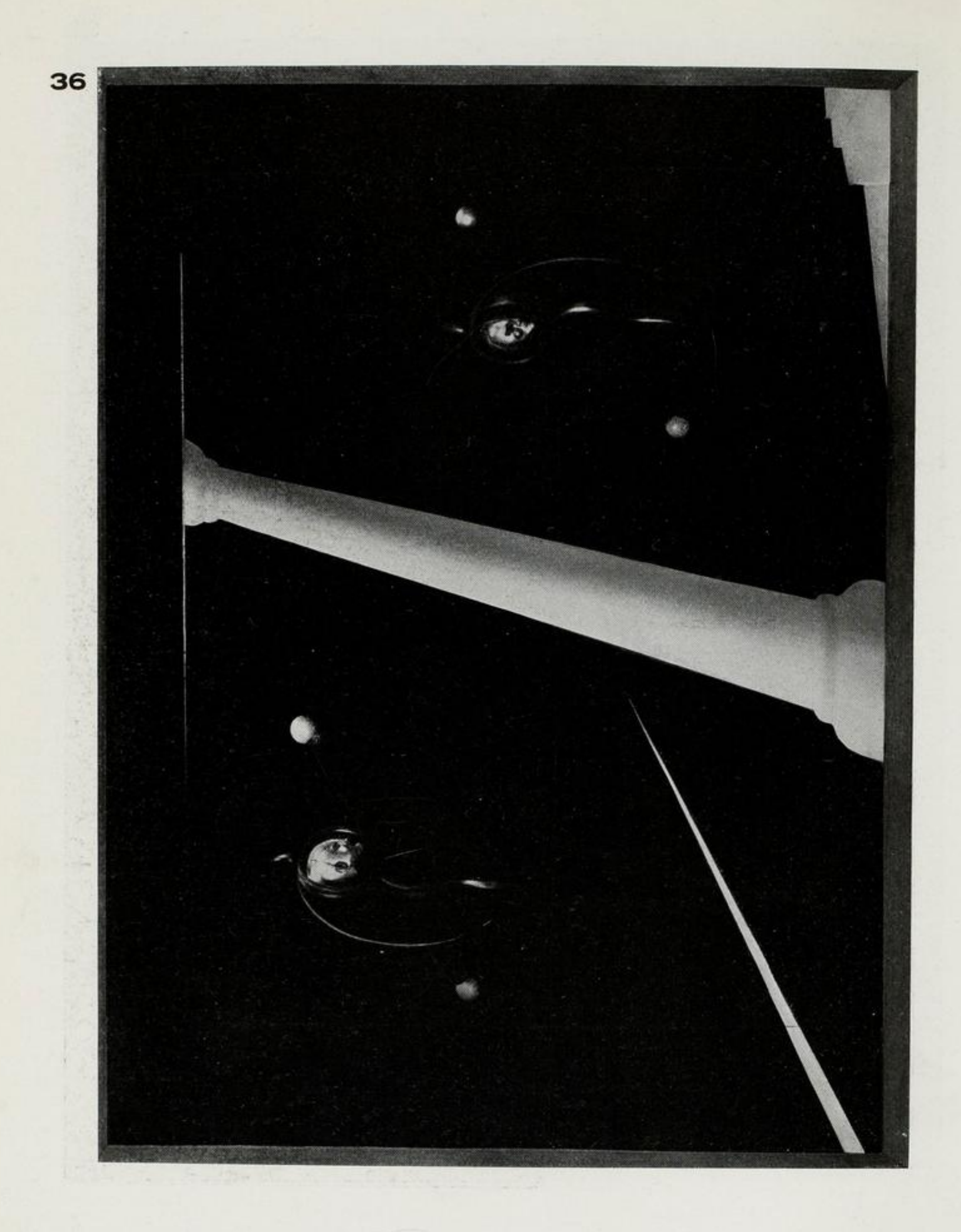
31



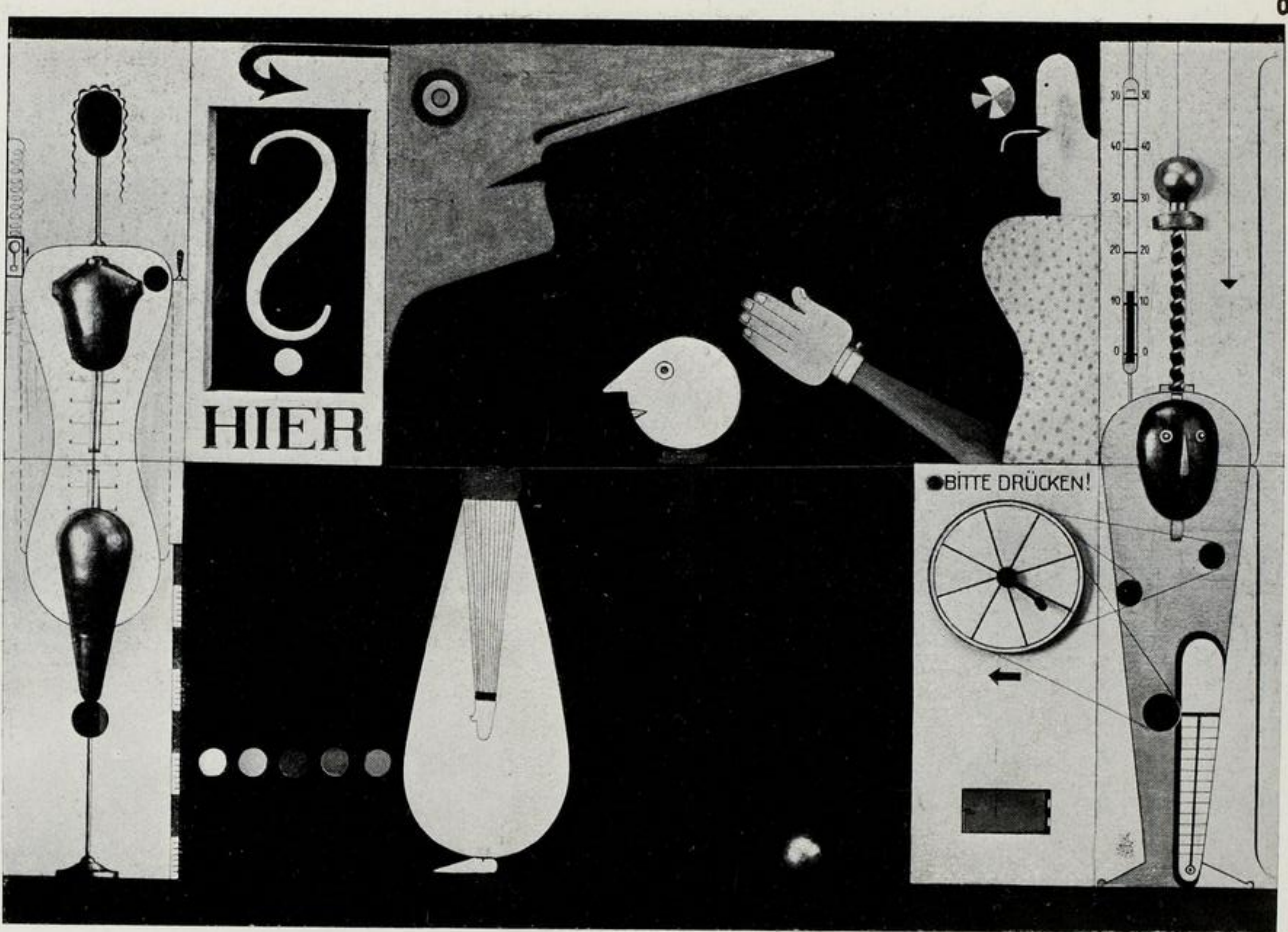


34

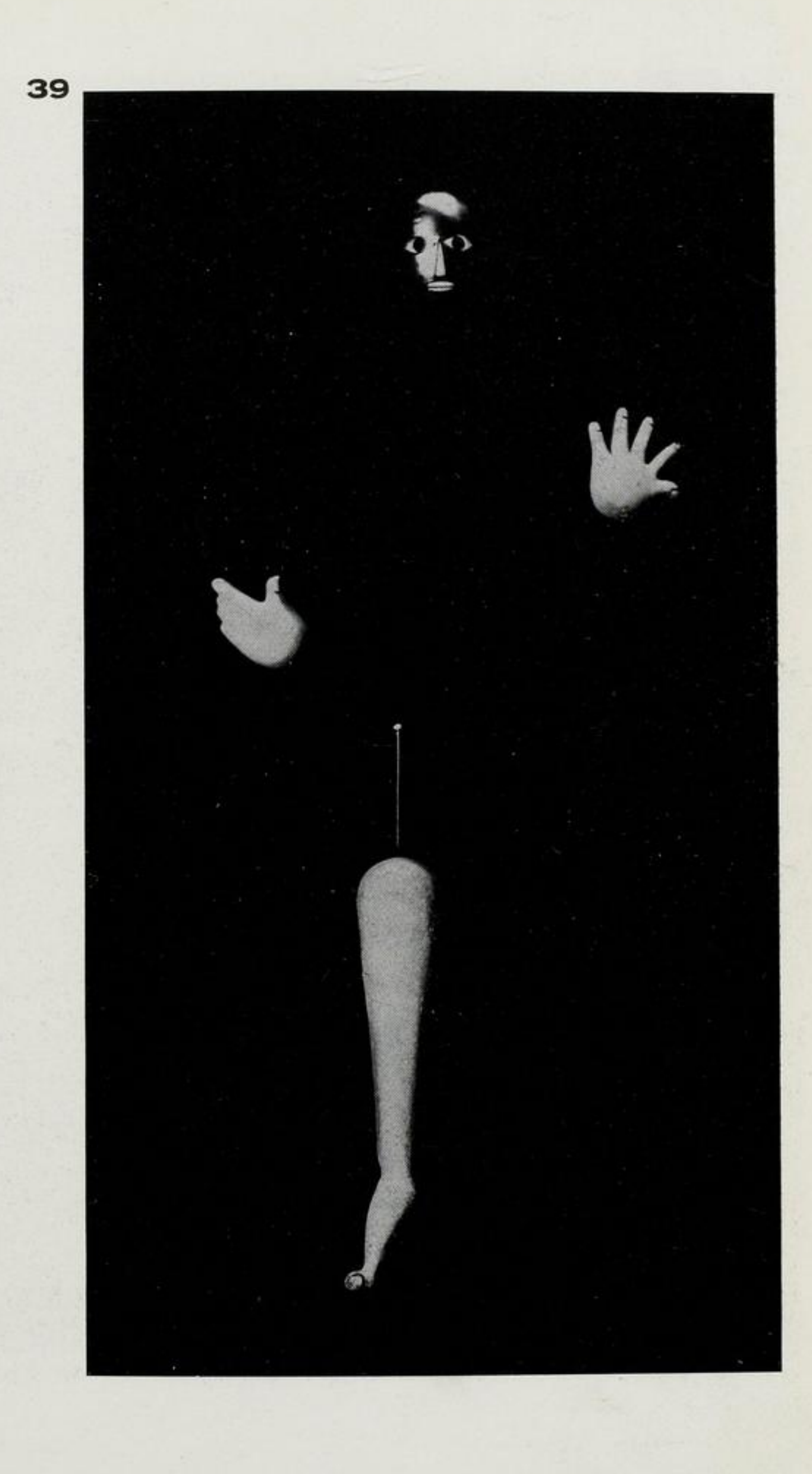


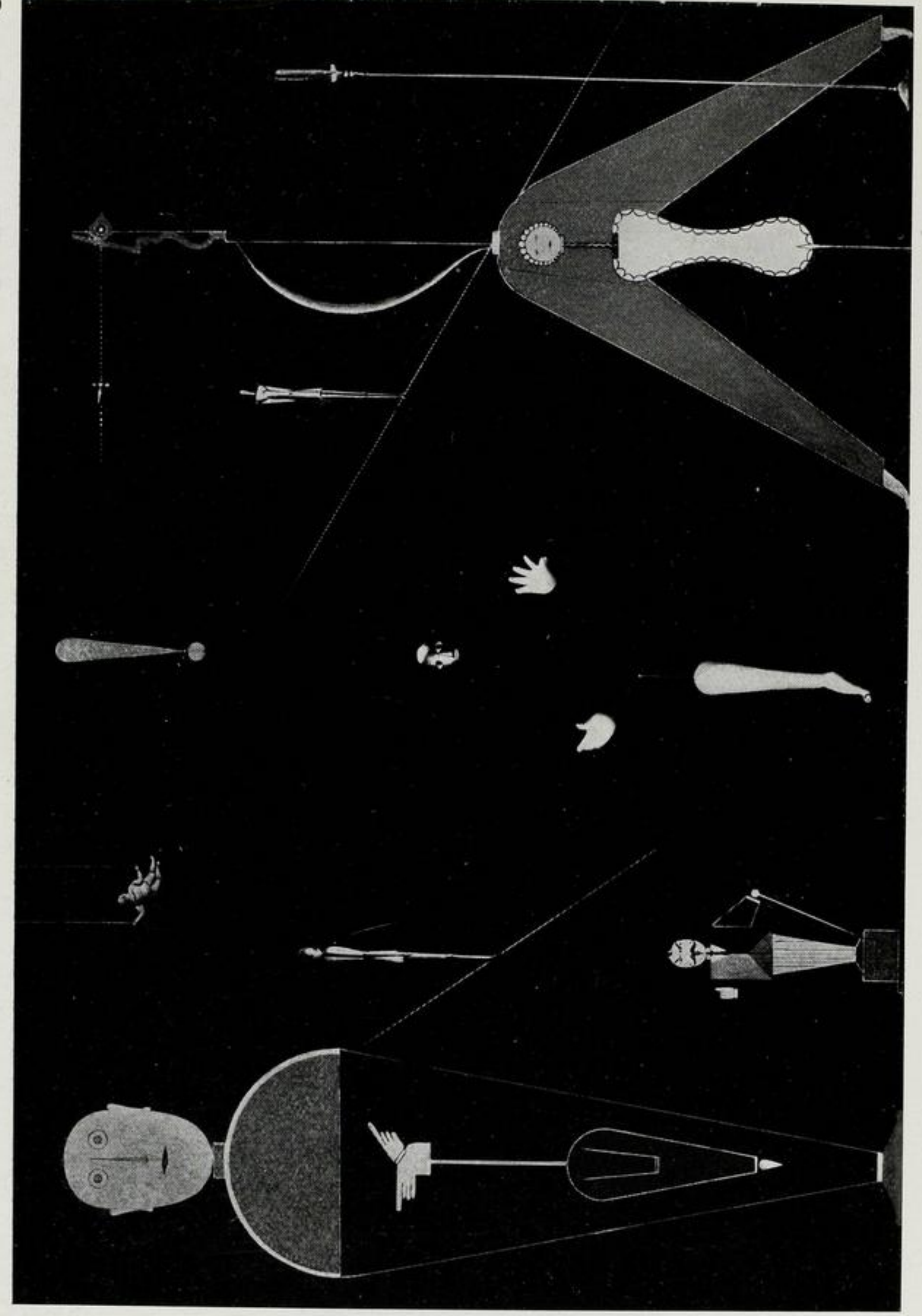


37

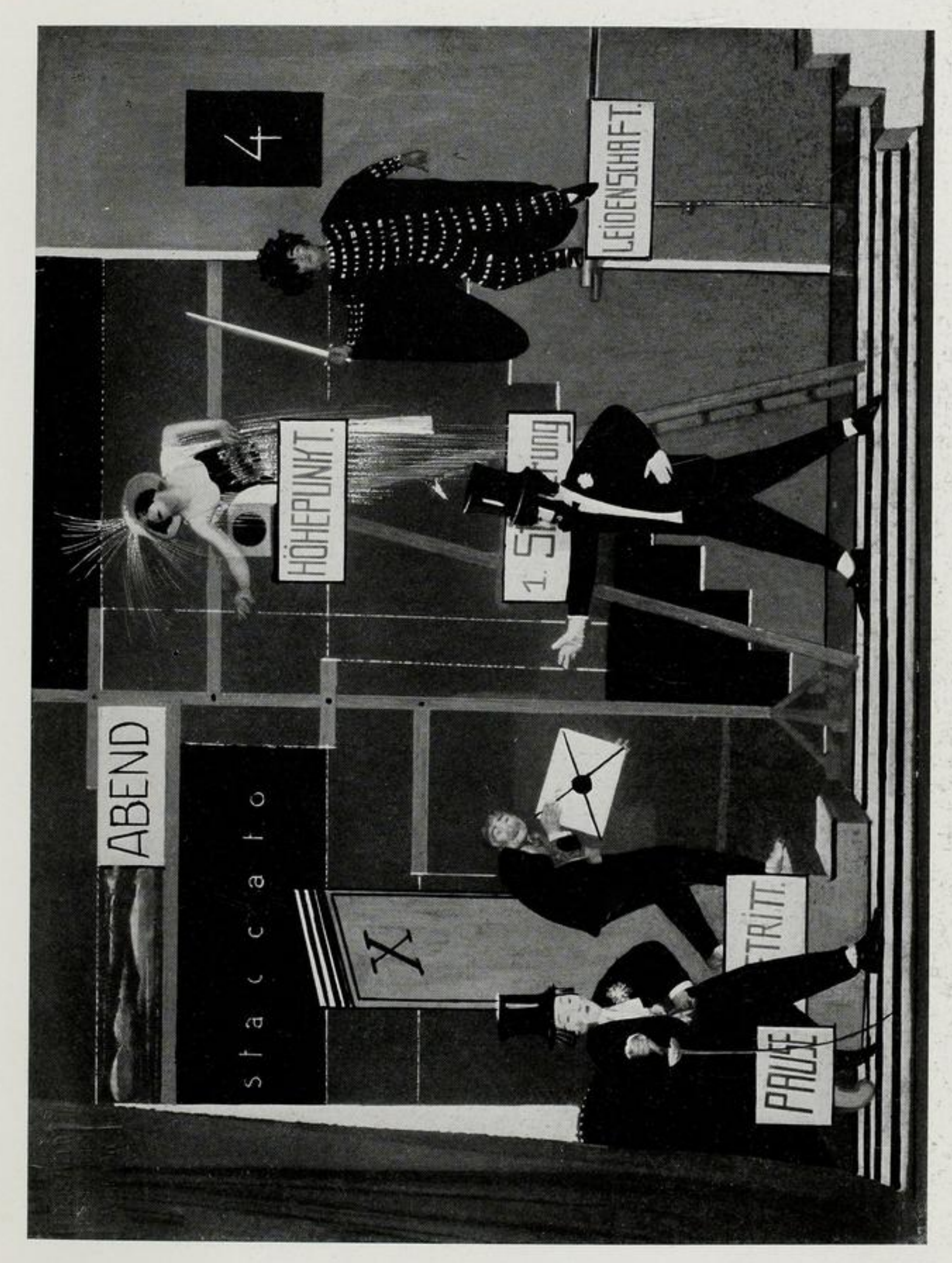

HIER
BITTE DRÜCKEN!

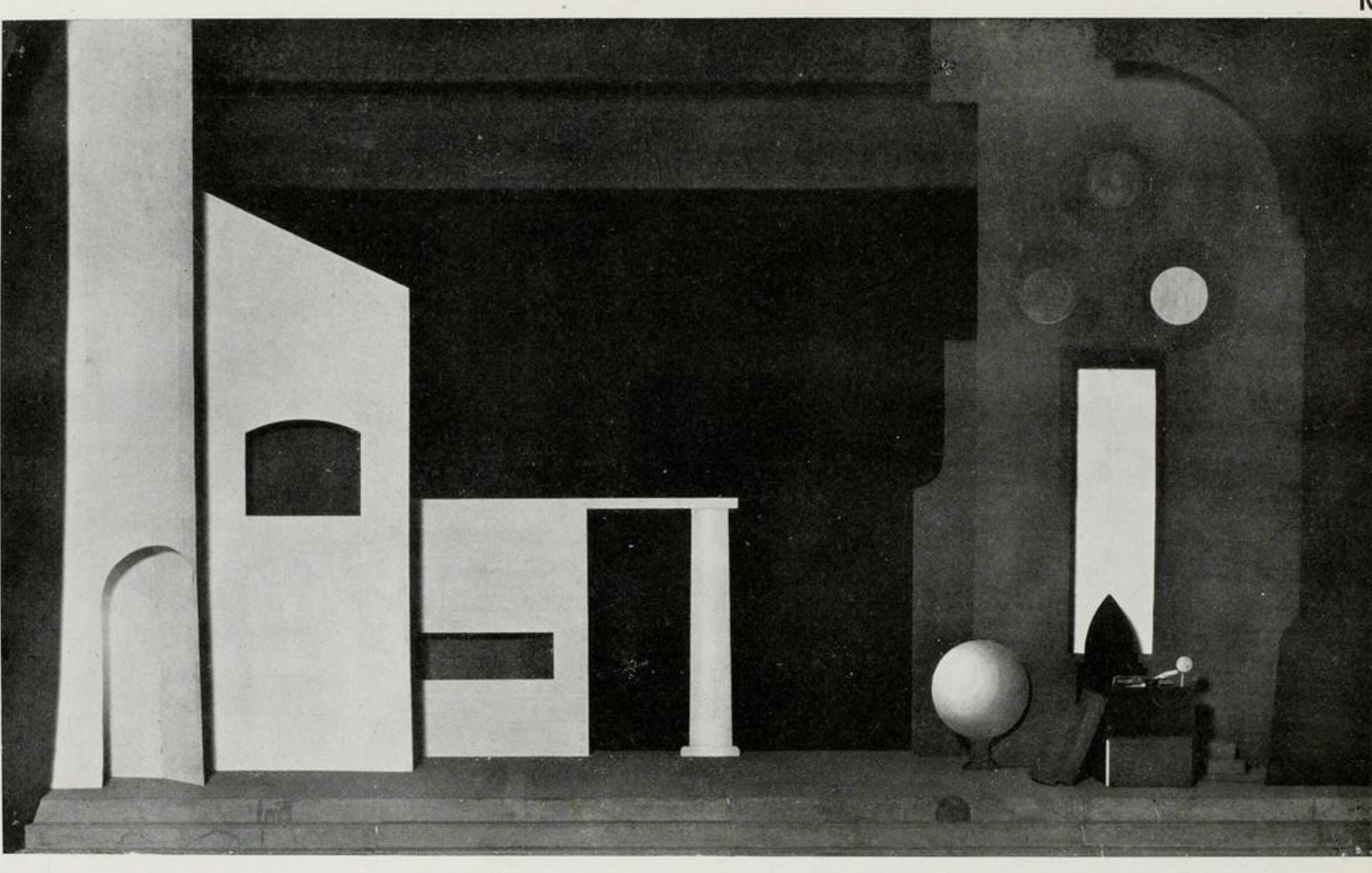
39





41





Aus der illustrierten Halbmonatsschrift »Das Theater«, herausgegeben von Erich Köhrer, Berlin W 9

Klischee: Verlag Wasmuth. Aus dem Buch: Oskar Fischel »Das neue Bühnenbild«

MOHOLY-NAGY

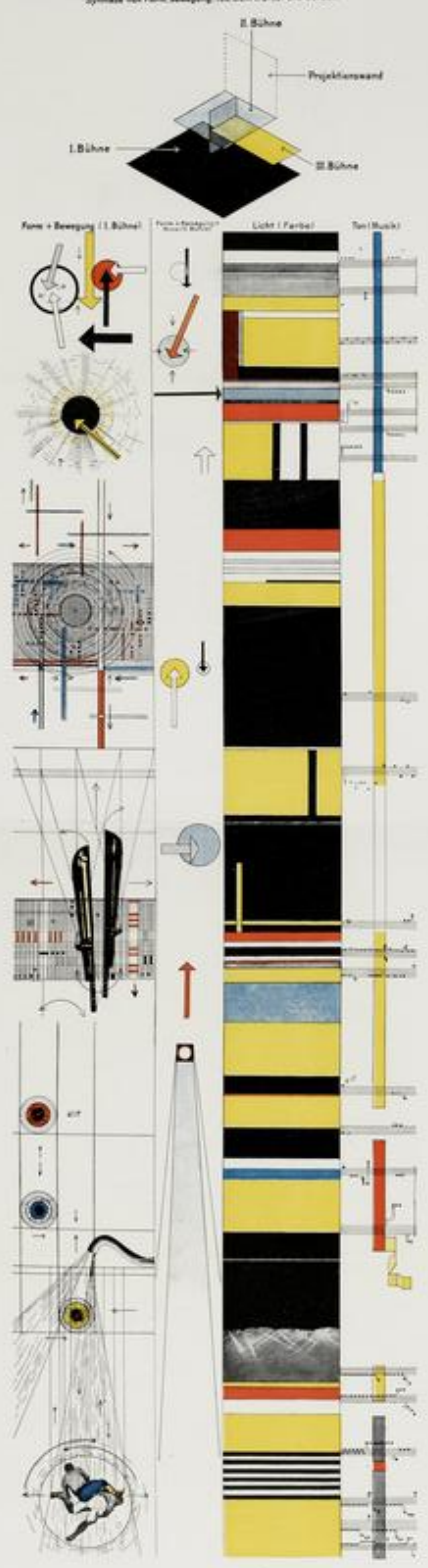
Nebenstehend die PARTITUR-SKIZZE einer MECHANISCHEN EXZENTRIK (siehe Seite **47**) für ein Varieté ● Die Bühne ist in drei Teile gegliedert. Der untere Teil für größere Formen und Bewegungen: I. BÜHNE. Die II. BÜHNE (oben) mit aufklappbarer Glasplatte für kleinere Formen und Bewegungen. (Die Glasplatte ist zugleich präparierte PROJEKTIONSWAND für von der Rückseite der Bühne projizierte Filmvorführungen.) Auf der III. (ZWISCHEN-)BÜHNE mechanische Musikapparate; meist ohne Resonanzkasten, nur mit Schalltrichtern (Schlag-, Geräusch- und Blas-Instrumente). Einzelne Wände der Bühne sind doppelt mit weißer Leinwand bespannt, die farbige Lichter aus Scheinwerfern und Lichtbäumen durchlassen und zerstreuen ● Die 1. und 2. Kolonne der Partitur bedeuten in senkrecht abwärtsgehender Kontinuität Form- und Bewegungsvorgänge ● Die 3. Kolonne zeigt nacheinander folgende Lichtwirkungen: Die Breite der Streifen bedeutet die Dauer. Schwarz = Finsternis. Die in den breiten Streifen vorhandenen schmalen vertikalen Streifen sind gleichzeitige Teilbeleuchtungen der Bühne. Die 4. Kolonne ist für Musik vorgesehen; hier nur in den Absichten angedeutet. Die farbigen Vertikalstreifen bedeuten verschiedenartig heulende Sirenentöne, die einen großen Teil der Vorgänge begleiten ● Die Gleichzeitigkeit ist in der Partitur aus der Horizontale zu lesen ●

FOLGE:

1. KOLONNE	2. KOLONNE	3. U. 4. KOLONNE
PFEILE STÜRZEN	PFEILE STÜRZEN	SIND OHNE
LAMELLEN ÖFFNEN	LAMELLEN ÖFFNEN	SCHLAG-
SICH	SICH	WORTE
KREISE ROTIEREN	KREISE ROTIEREN	DEUTLICH
ELEKTRO-APPARATE		
BLITZ DONNER		
GITTERSYSTEME		
VON FARBEN		
SCHIESSEN AUF - AB		
HIN - HER		
PHOSPHORESZENZ	KINO AUF TAGES-	
RIESEN-APPARATE	WAND	
SCHWINGEN	RÜCKWÄRTS GE-	
BLITZEN	DREHT	
GITTER WEITER	AKTION	
RÄDER	TEMPO	
EXPLOSIONEN	WILD	
GERÜCHE		
CLOWNERIE		
MENSCHMECHANIK		

L. MOHOLY-NAGY:

PARTITURSKIZZE
ZU EINER MECHANISCHEN EXZENTRIK
Synthese von Form, Bewegung, Ton, Licht (Farbe) und Geruch





L. MOHOLY-NAGY

THEATER, ZIRKUS, VARIETÉ

1. DAS GESCHICHTLICHE THEATER

Das geschichtliche Theater war im wesentlichen Bericht oder Propaganda oder gestaltete Aktionskonzentration von Geschehnissen und Lehren, und zwar in ihrer weitesten Bedeutung: also als »dramatisierte« Sage, als religiöse (kultische) oder staatliche Werbung, als verdichtete Handlung mit einer mehr oder weniger durchschimmernden Tendenz.
Von Geschehniskopie, einfacher Erzählung, Leitsatz oder Plakattext unterschied sich das Theater durch die ihm eigene Synthese der Darstellungselemente: TON, FARBE (LICHT), BEWEGUNG, RAUM, FORM (GEGENSTÄNDE UND MENSCHEN).
Mit diesen Elementen — in ihren betonten, oft aber unbeherrschten Zusammenhängen — versuchte man ein gestaltetes Erlebnis zu vermitteln.



Im Erzählungsdrama der Frühzeit waren diese Elemente im allgemeinen illustrativ angewandt, der Mitteilung oder der Propaganda untergeordnet. Die Entwicklung führte zum Aktionsdrama, in dem die Elemente einer bewegungsdramatischen Gestaltung sich klärten. (Stegreiftheater, Commedia dell' arte.) Diese machten sich mehr und mehr von der sachlichen, nicht mehr vorherrschenden Zentralität einer logischen, gedanklich-gefühlsmäßigen Handlung frei. Ihr Tendenzcharakter verschwand langsam zugunsten einer freieren Aktionskonzentration (Shakespeare; die Oper).



Bei August Stramm entwickelte sich das Drama fort von der Mitteilung, von der Propaganda und der Charaktergestaltung zu explosiver Aktivität. Es entstanden Gestaltungsversuche in BEWEGUNG UND TON (Sprache) durch die Stoßkraft menschlicher Energiequellen (Leidenschaft). Das Theater gab bei ihm keine erzählbare Geschichte, sondern Aktion und Tempo, welche ohne Vorbereitung aus dem Impuls des Bewegungswunsches fast AUTOMATISCH und in stürzender Folge hervorbrachen. Die Aktion war allerdings auch bei ihm nicht frei von literarischer Belastung.
›Literarische Belastung‹ ist die im Drama Selbstzweck gebliebene Gedankenübermittlung, die ohne Notwendigkeit aus dem Bereich der literarischen Wirksamkeit (Roman, Novelle usw.) auf die Bühne gesetzt wird. Eine Wirklichkeit oder Wirklichkeitsmöglichkeit, wenn auch noch so phantastisch, allein auszusprechen oder darzustellen, ohne die schöpferische Gestaltung eines nur der Bühne eigenen Aktionsvorganges, bleibt Literatur. Erst die Spannungen, welche in den auf das Allernotwendigste beschränkten Mitteln verborgen sind, in eine allseitige dynamische Aktionsbeziehung bringen: ist Bühnengestaltung. Noch in der letzten Zeit konnte man über den wirklichen Wert einer Bühnengestaltung getäuscht werden, wenn sie mit großem literarischen Aufwand revolutionäre, sozial-ethische oder ähnliche Probleme aufrollte.

2. VERSUCHE HEUTIGER THEATERGESTALTUNG

a) Theater der Überraschungen, Futuristen, Dadaisten, Merz

Bei der Untersuchung aller Gestaltungen gehen wir heute von der Ziel, Zweck und Materialien einbeziehenden Funktion aus.
Von dieser Voraussetzung aus gelangten die FUTURISTEN, EXPRESSIONISTEN UND DADAISTEN (MERZ) zu dem Ergebnis, daß die phonetischen Wortbeziehungen die anderen Gestaltungsmittel der Literatur an Be-

deutung überwiegen, daß das Logisch-Gedankliche einer literarischen Arbeit bei weitem nicht die Hauptsache sei. Wie bei der gegenständlichen Malerei nicht der Inhalt als solcher, nicht die abgebildeten Gegenstände das Wesentlichste waren, sondern die Beziehungen der Farben untereinander, so stellte man in der Literatur nicht die logisch-gedankliche, sondern nur die aus den Wortgeräuschbeziehungen entstehende Wirkung in den Vordergrund. Bei einzelnen Dichtern ist diese Auffassung sogar dahin erweitert bezw. beschränkt worden, daß die Wortbeziehungen in ausschließliche Tonbeziehungen umgewandelt wurden, was die vollkommene Auflösung des Wortes in logisch-gedanklich zusammenhanglose Vokale und Konsonanten bedeutete.
So entstand das dadaistische und futuristische »Theater der Überraschungen«, welches das Logisch-Gedankliche (Literarische) ganz auszuschalten wünschte. Trotzdem wurde der Mensch, der bis dahin im Theater ausschließlich der Träger logisch-kausaler Handlungen und lebendiger Denktätigkeit gewesen war, auch hier dominierend verwendet.

b) Die mechanische Exzentrik

In logischer Folge darauf entstand die Forderung einer MECHANISCHEN EXZENTRIK als einer Aktionskonzentration der Bühne in Reinkultur. Der Mensch, dem es nicht mehr gestattet sein sollte, sich als geistiges Phänomen in seinen geistigen (logisch-gedanklichen) Fähigkeiten zu repräsentieren, hat in dieser Aktionskonzentration keinen Platz mehr; denn er kann — wenn auch noch so kultiviert — mit seinem Organismus höchstens eine gewisse auf seinen natürlichen Körpermechanismus bezogene Bewegungsorganisation durchführen.
Die Wirkung dieser Körpermechanik (bei Artisten z. B.) besteht im wesentlichen darin, daß der Zuschauer über die ihm von andern vorgeführten Möglichkeiten seines eigenen Organismus erstaunt oder erschrocken ist. Es entsteht also eine subjektive Wirkung. Hier ist der menschliche Körper allein das Mittel der Gestaltung. Für eine objektive Bewegungsgestaltung ist dieses Mittel begrenzt, um so mehr als es zudem noch mit »gefühlsmäßigen« (literarischen) Elementen vermischt wird. Die Unzulänglichkeit »menschlicher« Exzentrik führte zu der

Forderung einer bis ins Letzte beherrschbaren, exakten Form- und Bewegungsorganisation, welche die Synthese der dynamisch kontrastierenden Erscheinungen (von Raum, Form, Bewegung, Ton und Licht) sein sollte. Mechanische Exzentrik. (Siehe Seite **44**)

3. DAS KOMMENDE THEATER: THEATER DER TOTALITÄT

Eine jede Gestaltung hat außer den allgemeinen auch ihre besonderen Prämissen, von denen sie in der Verwendung der ihr eigenen Mittel ausgehen muß. So wird es die Theatergestaltung klären, wenn man das Wesen ihrer vielumstrittenen Mittel: des menschlichen Wortes und der menschlichen Handlung und gleichzeitig die Möglichkeiten seines Schöpfers, des Menschen, untersucht.

●

Das Entstehen der MUSIK als bewußte Gestaltung kann aus der melodischen Rezitation der Heldensage abgeleitet werden. Als diese in ein System gefaßt wurde, das nur in bestimmten Intervallen ertönende »KLÄNGE« zu verwenden erlaubte, und die sogenannten »GERÄUSCHE« ausschaltete, blieb für eine besondere Geräuschgestaltung nur in der Dichtung Raum. Das war die grundlegende Idee, von der die expressionistischen, futuristischen und dadaistischen Dichter und Bühnengestalter bei ihren Lautgedichten ausgingen. Aber heute, da sich die Musik zur Aufnahme von Geräuschen aller Art erweitert hat, ist diese sinnlich-mechanische Wirkung der Geräuschbeziehungen kein Monopol der Dichtung mehr. Sie gehört — gleich den Tönen — in das Gebiet der Musik, ebenso wie es die Aufgabe der Malerei als Farbengestaltung ist, die primäre (apperzeptionelle)●) Wirkung der Farben eindeutig zu organisieren.

●) »Apperzeptionell« soll hier dem »Assoziativen« gegenübergestellt eine elementare Stufe der Wahrnehmung und Begriffsbildung (psychophysische Aufnahme) bedeuten. Z. B. eine Farbe aufnehmen = apperzeptioneller Vorgang. Das menschliche Auge reagiert ohne vorherige Erfahrung auf Rot mit Grün, auf Blau mit Gelb usw. Ein Objekt = Farbe + Stoff + Form aufnehmen = mit gehabten Erfahrungen in Verbindung bringen = assoziativer Vorgang.

So kommt der Irrtum der Futuristen, Expressionisten und Dadaisten und der Fehler aller auf dieser Basis gebauten Folgerungen (z. B. NUR mechanische Exzentrik) zum Vorschein.
Es ist aber festzustellen, daß jene Ideen gegenüber einer literarisch-illustrativen Auffassung — weil sie vollkommen entgegengesetzt waren — die Gestaltung des Theaters vorwärts gebracht haben. Es wurde dadurch die Vorherrschaft der nur logisch-gedanklichen Werte aufgehoben. Hat man aber diese Vorherrschaft einmal gebrochen, so dürfen die Assoziationsbindungen und die Sprache des Menschen, und damit er selbst in seiner Totalität als Gestaltungsmittel der Bühne nicht mehr ausgeschaltet werden. Allerdings ist er nicht mehr zentral, wie im traditionellen Theater, sondern NEBEN DEN ANDEREN GESTALTUNGSMITTELN GLEICHWERTIG zu verwenden.



Der Mensch, als aktivste Erscheinung des Lebens, gehört unbestreitbar zu den wirksamsten Elementen einer dynamischen (Bühnen)gestaltung und daher ist seine Verwendung in der Totalität seines Handelns, Sprechens und Denkens funktionell begründet. Mit seinem Verstand, seiner Dialektik, seiner Anpassung an jede Situation durch Beherrschung seiner körperlichen und geistigen Fähigkeiten ist er — in der Aktionskonzentration verwendet — vornehmlich zu einer Gestaltung dieser Kräfte bestimmt.
Und wenn die Bühne dem nicht die vollen Entfaltungsmöglichkeiten gäbe, müßte man dafür ein Gestaltungsgebiet erfinden.



Aber diese Verwendung des Menschen ist durchaus zu unterscheiden von seinem bisherigen Auftreten in dem traditionellen Theater. Während er dort nur der Interpret einer dichterisch gefaßten Individualität oder Type war, soll er in dem neuen THEATER DER TOTALITÄT die ihm zur Verfügung stehenden geistigen und körperlichen Mittel aus sich heraus PRODUKTIV verwenden und sich in den Gestaltungsvorgang INITIATIV einordnen.

Während im Mittelalter (und auch noch in der Gegenwart) der Schwerpunkt der Bühnengestaltung in der Darstellung der verschiedenen Typen (Held, Harlekin, Bauer usw.) lag, ist es die Aufgabe des KÜNFTIGEN SCHAUSPIELERS, das allen Menschen GEMEINSAME in Aktion zu bringen.

In dem Plan eines solchen Theaters können NICHT die herkömmlich-sinnvollen, kausalen Bindungen die Hauptrolle spielen. In der Betrachtung der Bühnengestaltung als Kunstwerk muß man von der Auffassungsweise der bildenden Künstler lernen:
Wie es unmöglich ist zu fragen, was ein Mensch (als Organismus) bedeutet oder darstellt, so ist es unzulässig, bei einem heutigen, ungegenständlichen Bilde, da es eine Gestaltung, also auch ein vollkommener Organismus ist, ähnlich zu fragen.
Das heutige Bild stellt mannigfaltige Farben- und Flächenbeziehungen dar, welche einerseits mit ihren logisch-bewußten Problemstellungen, andererseits mit ihren (unanalysierbaren) Imponderabilien, mit der Intuition des Schöpferischen als künstlerische Gestaltung wirken.
Ebenso muß das Theater der Totalität mit seinen mannigfaltigen Beziehungskomplexen von Licht, Raum, Fläche, Form, Bewegung, Ton, Mensch — mit allen Variations- und Kombinationsmöglichkeiten dieser Elemente untereinander — künstlerische Gestaltung: ORGANISMUS sein.



So darf das Hineinbeziehen des Menschen in die Bühnengestaltung nicht mit Moralisierungstendenz oder mit wissenschaftlicher oder mit INDIVIDUALPROBLEMATIK belastet werden. Der Mensch darf nur als Träger ihm organisch gemäßer funktioneller Elemente tätig sein.
Es ist aber selbstverständlich, daß alle anderen Mittel der Bühnengestaltung in ihrer Auswirkung eine Gleichwertigkeit mit dem Menschen erlangen müssen,

der als ein lebendiger psychophysischer Organismus, als Erzeuger unvergleichlicher Steigerungen und zahlloser Variationen ein hohes Niveau der mitgestaltenden Faktoren fordert.

4. WIE SOLL DAS THEATER DER TOTALITÄT VERWIRKLICHT WERDEN?

Die eine heute noch wichtige Auffassung besagt, daß das Theater Aktionskonzentration von Ton, Licht (Farbe), Raum, Form und Bewegung ist. Hier ist der Mensch als Mitaktor nicht nötig, da in unserer Zeit viel fähigere Apparate konstruiert werden können, welche die nur mechanische Rolle des Menschen vollkommener ausführen können, als der Mensch selbst.
Die andere, breitere Auffassung will auf den Menschen als auf ein großartiges Instrument nicht verzichten, obwohl in der letzten Zeit niemand die Aufgabe, den Menschen als Gestaltungsmittel auf der Bühne zu verwenden, gelöst hat.
Aber ist es möglich, in einer heutigen Aktionskonzentration auf der Bühne die menschlich-logischen Funktionen einzubeziehen, ohne der Gefahr einer Naturkopie zu verfallen und ohne einem dadaistischen oder Merz-Charakter von überall hergeholten und zusammengeklebten, wenn auch geordnet erscheinenden Zufälligkeiten zu erliegen?
Die bildenden Künste haben die reinen Mittel ihrer Gestaltung, die primären Farben-, Massen-, Material- usw. Beziehungen gefunden. Aber wie lassen sich menschliche Bewegungs- und Gedankenfolgen in den Zusammenhang von beherrschten, »absoluten« Ton-, Licht- (Farbe), Form- und Bewegungselementen gleichwertig einordnen? Man kann dem neuen Theatergestalter in dieser Hinsicht nur summarische Vorschläge machen. So kann die WIEDERHOLUNG eines Gedankens mit denselben Worten, in gleichem oder verschiedenem Tonfall durch viele Darsteller als Mittel synthetischer Theatergestaltung wirken. (CHÖRE — aber nicht der begleitende, passive, antike Chor!) Oder die durch Spiegelvorrichtungen ungeheuer vergrößerten Gesichter, Gesten der Schau-

spieler und ihre der VERGRÖSSERUNG entsprechend verstärkten Stimmen. Ebenso wirkt die SIMULTANE, SYNOPTISCHE, SYNAKUSTISCHE (optisch- oder phonetisch-mechanische) Wiedergabe von Gedanken (Kino, Grammophon, Lautsprecher) oder eine ZAHNRADARTIG INEINANDERGREIFENDE Gedankengestaltung.
Die zukünftige Literatur wird — unabhängig von dem Musikalisch-Akustischen — zuerst nur ihren primären Mitteln eigene (assoziativ weitverzweigte) »Klänge« gestalten. Dies wird sicherlich auch einen Einfluß auf die Wort- und Gedankengestaltung der Bühne ausüben.



Das bedeutet u. a., daß die bisher in den Mittelpunkt der sogenannten »KAMMERSPIELE« gestellten Phänomene unterbewußten Seelenlebens oder phantastischer und realer Träume kein Übergewicht mehr haben dürfen. Und wenn auch die Konflikte heutiger sozialer Gliederung, weltumspannender technischer Organisation, pazifistisch-utopischer und anderweitig revolutionärer Bestrebungen in der Bühnengestaltung Raum haben können, werden sie nur in einer Übergangsperiode Bedeutung gewinnen, da ihre zentrale Behandlung eigentlich der Literatur, Politik und Philosophie zukommt.



Als GESAMTBÜHNENAKTION vorstellbar ist ein großer, dynamisch-rhythmischer Gestaltungsvorgang, welcher die größten miteinander zusammenprallenden Massen (Häufung) von Mitteln — Spannungen von Qualität und Quantität — in elementar gedrängter Form zusammenfaßt. Dabei kämen als gleichzeitig durchdringender Kontrast Beziehungsgestaltungen von geringerem Eigenwert in Betracht (komisch-tragisch; grotesk-ernst; kleinlich-monumental; wiedererstehende Wasserkünste; akustische und andere Späße usw.). Der heutige ZIRKUS, die OPERETTE, VARIETÉ, amerikanische und andere CLOWNERIE (Chaplin, Fratellini) haben in dieser Hinsicht und in der Ausschaltung des Subjektiven — wenn auch noch naiv, äußerlich — Bestes geleistet, und es wäre oberflächlich, die großen Schaustellungen und Aktionen dieser

Gattung mit dem Worte »Kitsch« abzutun. (Siehe Seite **63, 64, 65**) Es ist gut, ein für allemal festzustellen, daß die so verachtete Masse — trotz ihrer »akademischen Rückständigkeit« — oft die gesundesten Instinkte und Wünsche äußert. Unsere Aufgabe bleibt immer das schöpferische Erfassen der wahren und nicht der vorgestellten (scheinbaren) Bedürfnisse.

5. DIE MITTEL

Jede Gestaltung soll ein uns überraschender neuer Organismus sein, und es liegt nahe, die Mittel zu diesen Überraschungen aus unserem heutigen Leben zu nehmen. Nichts kann durchschlagender sein als die Wirkung der neuen Spannungsmöglichkeiten, die von den uns bekannten und doch nicht richtig bemessenen Elementen (Eigenschaften) modernen Lebens (Gliederung, Mechanisierung) hervorgebracht werden. Unter diesem Gesichtspunkt wird man zur richtigen Erfassung einer Bühnengestaltung kommen können, wenn außer dem Aktor Mensch auch die anderen dazu nötigen Gestaltungsmittel einzeln untersucht werden.
Die TONGESTALTUNG wird sich in Zukunft der verschiedenen Schallapparate mit elektrischem und anderem mechanischen Betrieb bedienen. An unerwarteten Stellen auftretende Schallwellen — z. B. eine sprechende oder singende Bogenlampe, unter den Sitzplätzen oder unter dem Theaterboden ertönende Lautsprecher, Schallverstärker — werden u. a. das akustische Überraschungsniveau des Publikums so heben, daß eine auf anderen Gebieten nicht gleichwertige Leistung enttäuschen muß.



Die FARBE (LICHT) hat in dieser Hinsicht noch größere Wandlungen durchzumachen als der Ton.
Die Entwicklung der Malerei der letzten Jahrzehnte hat die absolute Farbengestaltung geschaffen und dadurch auch die Herrschaft der klarleuchtenden Töne. Die Monumentalität, die kristallene Ausgeglichenheit ihrer Harmonien wird natürlich auch nicht einen verwischt-geschminkten, durch die Mißverständ-

nisse des Kubismus, Expressionismus usw. zerrissen kostümierten Schauspieler dulden. Die Verwendung von metallenen oder aus exakten künstlichen Materialien hergestellten Masken und Kostümen wird auf diese Weise selbstverständlich; die bisherige Blässe des Gesichts, die Subjektivität der Mimik und Geste des Schauspielers auf einer farbigen Bühne ist damit ausgeschaltet, ohne die Kontrastwirkungen zwischen dem menschlichen Körper und irgendeiner mechanischen Konstruktion zu schädigen. Dazu gesellt sich die Verwendbarkeit von reflektorischen Projektionen zu Flächenfilmen und Raumlichtspielen, die AKTION DES LICHTES als höchst gesteigerter Kontrast und die durch die heutige Technik gegebene Gleichwertigkeit auch dieses Mittels (Licht) neben allen anderen. Es ist noch verwendbar als unerwartete Blendung, als Aufleuchten, Phosphoreszieren, ganz In-Licht-tauchen des Zuschauerraumes mit der gleichzeitigen Steigerung oder dem vollkommenen Erlöschen aller Lichter der Bühne. All das natürlich durchaus verschieden von den jetzigen überlieferten Bühnengewohnheiten.



Mit der Tatsache, daß auf der Bühne Gegenstände mechanisch bewegbar wurden, ist die bisher im allgemeinen horizontal gegliederte Bewegungsorganisation im Raum um die Möglichkeit vertikaler Bewegungssteigerung bereichert worden. Der Verwendung von komplizierten APPARATEN, wie Film, Auto, Lift, Flugzeug und anderen Maschinen, auch optischen Instrumenten, Spiegelvorrichtungen usw., steht nichts im Wege. Dem Verlangen unserer Zeit nach dynamischer Gestaltung wird in dieser Hinsicht, wenn vorläufig auch in Anfängen, Genüge getan.



Eine weitere Bereicherung wäre es, wenn die Isolation der Bühne aufgehoben würde. Im heutigen Theater sind BÜHNE UND ZUSCHAUER zu sehr voneinander getrennt, zu sehr in Aktives und Passives geteilt, um schöpferisch Beziehungen und Spannungen zwischen den beiden zu erzeugen.
Es muß endlich eine Aktivität entstehen, welche die Masse nicht stumm zu-

schauen läßt, sie nicht nur im Innern erregt, sondern sie zugreifen, mittun und auf der höchsten Stufe einer erlösenden Ekstase mit der Aktion der Bühne zusammenfließen läßt.
Daß ein solcher Vorgang nicht chaotisch, sondern mit Beherrschtheit und Organisation vor sich geht, das gehört zu den Aufgaben des tausendäugigen, mit allen modernen Verständigungs- und Verbindungsmitteln ausgerüsteten NEUEN SPIELLEITERS.



Selbstverständlich ist zu einer solchen Bewegungsorganisation die heutige GUCKKASTENBÜHNE nicht geeignet.
Die nächste Form des entstehenden Theaters wird auf diese Forderungen — in Verbindung mit den kommenden Autoren — wahrscheinlich mit schwebenden HÄNGE- UND ZUGBRÜCKEN kreuz und quer, aufwärts und abwärts, mit einer in dem Zuschauerraum vorgebauten Tribüne usw. antworten. Außer einer Drehvorrichtung wird die Bühne von hinten nach vorn und von oben nach unten verschiebbare Raumbauten und PLATTEN haben, um Geschehnisteile (Aktionsmomente) der Bühne in ihren Einzelheiten — wie die Großaufnahme des Films — beherrschend hervorzuheben. Es könnte an die Stelle des heutigen Parterrelogenkreises eine mit der Bühne verbundene Laufbahn angebracht werden, um die Verbindung mit dem Publikum (etwa in zangenartiger Umklammerung) zu ermöglichen.
Die auf der neuen Bühne entstehenden und möglichen NIVEAUUNTERSCHIEDE VON BEWEGLICHEN FLÄCHEN würden zu einer wirklichen Raumorganisation beitragen. Der Raum besteht dann nicht mehr aus Bindungen der Fläche in dem alten Sinne, der eine architektonische Raumvorstellung nur bei geschlossenen Flächenbindungen kannte; der neue Raum entsteht auch durch lose Flächen oder durch lineare Flächenbegrenzungen (DRAHTRAHMEN, ANTENNEN), so daß die Flächen unter Umständen nur in ganz lockerer Beziehung zueinander stehen, ohne daß sie einander zu berühren brauchen. (Siehe Seite **63**)



In dem Moment, da eine eindringliche und hohe Aktionskonzentration sich funktionell verwirklichen läßt, entsteht zugleich die entsprechende ARCHITEKTUR des Vorstellungsraumes. Ferner entstehen einerseits die exakten, die Funktion betonenden KOSTÜME, andererseits die Kostüme, welche nur einem Aktionsmoment untergeordnet, plötzliche Wandlungen möglich machen. Es entsteht eine gesteigerte Beherrschung aller Gestaltungsmittel, zusammengefaßt in eine Einheit ihrer Wirkung, aufgebaut zu einem Organismus völliger Gleichgewichtigkeit.

●

FARKAS MOLNÁR

U-THEATER

1. DIE AUFTEILUNG DER BÜHNE

A. Erste Bühne

Eine quadratische Fläche ca. 12×12 Meter, im ganzen und in Teilen versenkbar und erhöhbar. Für räumliche Darstellungen wie: menschliche und mechanische Handlungen, Tanz, Akrobatik, Exzentrik usw. Die Vorgänge auf dieser Bühne sind von drei Seiten sichtbar; außerdem je nach Notwendigkeit der Handlung. (Siehe Seite **59**)

B. Zweite Bühne

Eine Fläche, ca. 6×12 Meter, nach vorn und hinten verschiebbar in Höhe der untersten Sitzplätze, auch versenkbar und erhöhbar. Diese Bühne dient zur Darstellung reliefartiger Erscheinungen, die plastisch aufgebaut sind, aber nur von einer Seite gesehen zu werden brauchen. Die Darstellungen können, für das Publikum unsichtbar, hinter dem Vorhang vorbereitet und auf Bühne B. vorgeschoben werden. Der Vorhang besteht aus zwei seitlich auseinanderschiebbaren Metallplatten.

C. Dritte Bühne

Eine dreiseitig begrenzte, gegen die Zuschauer offene Fläche (größte Bühnenöffnung 12×8 Meter). Die Fläche seitlich und rückwärts verschiebbar (1, 2, 3, 4, 5), so daß die Vorbereitungen unsichtbar stattfinden können. Für bildhafte flächige Erscheinungen, die Bedienung von hinten, von der Seite und von oben brauchen. Diese Bühne kann auch für Kammerspiele benutzt werden.

Alle drei Bühnen können zur Aufstellung des Orchesters dienen, je nachdem woher der Klang kommen soll, bezw. welche Bühne für die Bühnenhandlung nicht gebraucht wird. Von den drei Bühnen hat die Bühne A den stärksten Zusammenhang mit dem Publikum; darum werden auf den vorderen Bühnen solche Aktionen stattfinden, die diesen erfordern. Auch die A- und B-Bühne ist für das Publikum zugänglich, so daß aus dem räumlichen Zusammenhang eine Mit-Handlung des Publikums entstehen kann.

2. DIE NEBENTEILE DER BÜHNE

D. Vierte Bühne

Eine hängende Bühne über der B-Bühne, mit Resonanzboden versehen. Sie steht mit den Rängen in Verbindung. Für Musik und Bühnenhandlungen.

E. Aufzug und Beleuchtungsapparat

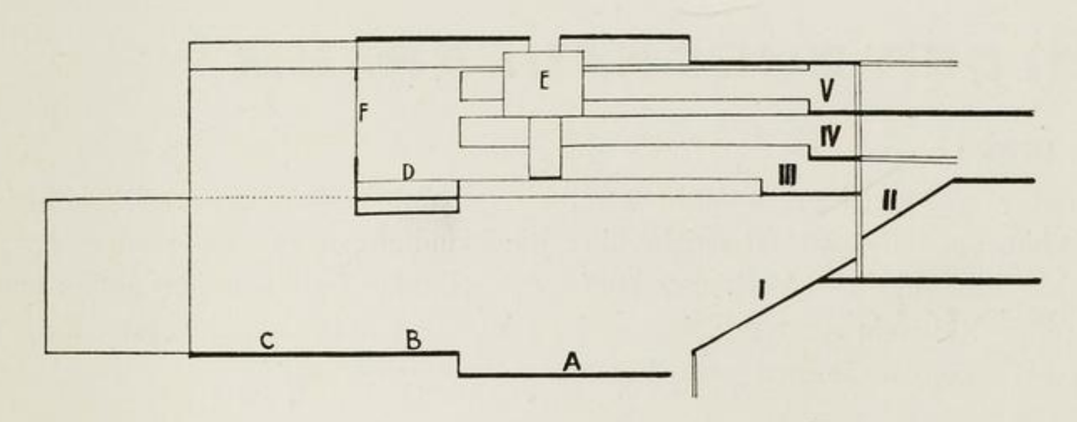
Zylinderartiger Hohlkörper über Bühne A und B und über dem Zuschauerraum allseitig bewegbar zum Herunterlassen von Menschen und Gegenständen. An der Unterseite des Zylinders eine Brücke, mittels derer man die Ränge erreichen kann. Dies gibt die Möglichkeit für akrobatische Vorführungen in der Luft, zusammengebaut mit Beleuchtungskörper und Reflektor.

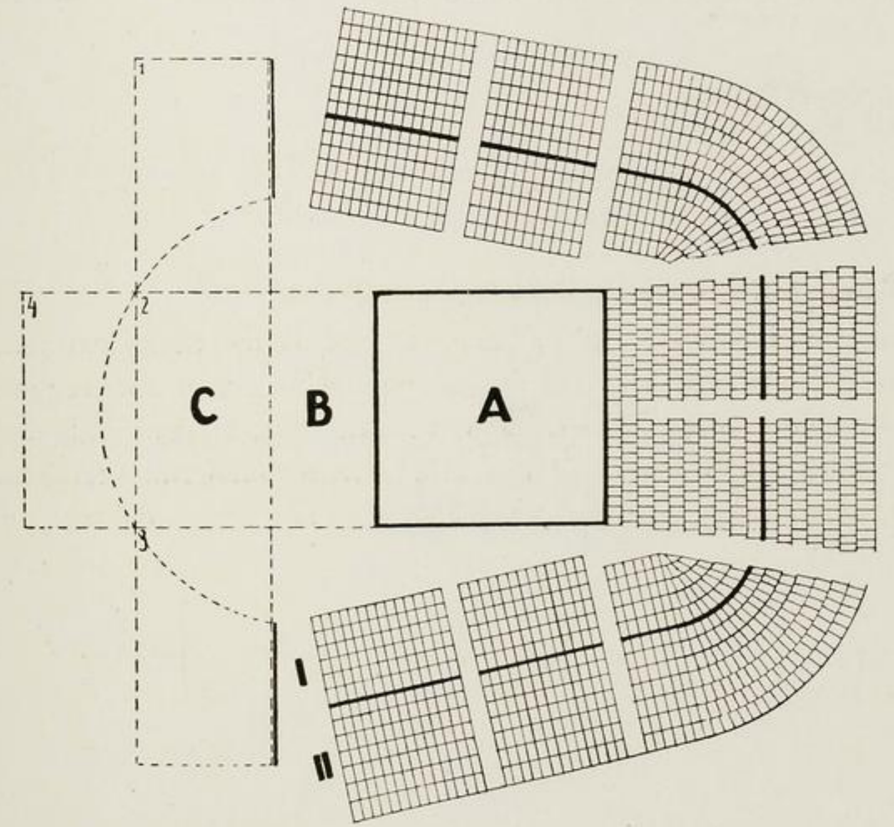
F.

Mechanischer Musikapparat, kombinierte neuartige Klanginstrumente, Radio und Lichteffekte.

G.

Hängende Brücken, Zugbrücken zwischen Bühnen und Rängen. Andere mechanische Hilfsmittel zur Erhöhung der Wirkung, Wasserapparate, Duftverbreiter.





FARKAS MOLNÁR
U-THEATER

3. DER ZUSCHAUERRAUM

I. und II.

Zwei U-artige Ringe, amphitheatralisch gebaut. Verstellbare und drehbare Stühle, um die beste Übersicht über die Handlungen zu ermöglichen. Zahlreiche Eingänge und Verbindungsgänge zur Bühne. Zwischen dem ersten und zweiten Ring ein Abstand; der zweite Ring liegt höher als der erste. Ring I und II fassen zusammen 1200 Personen. (Siehe Seite **61**)

III.

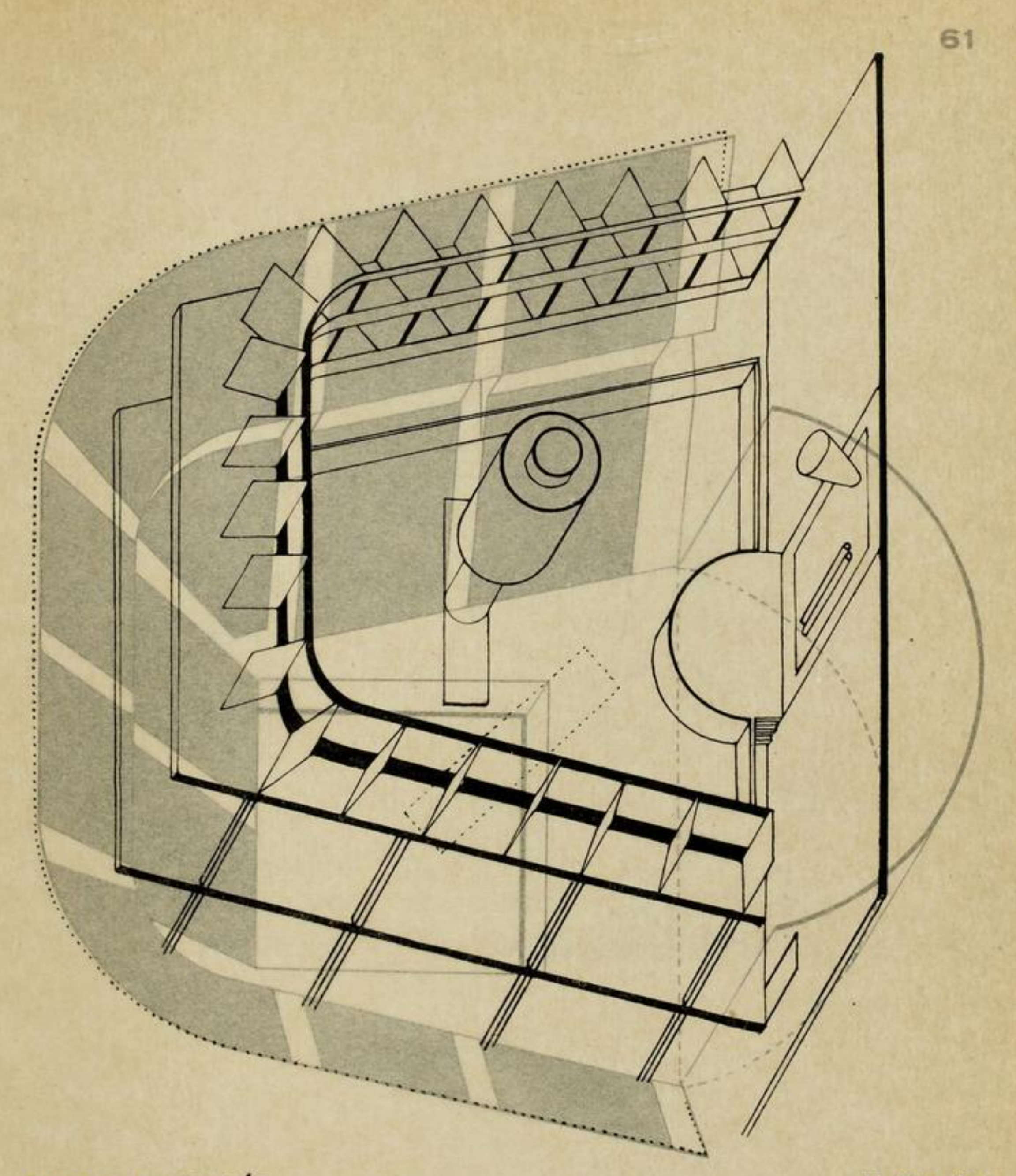
Ein Rang mit zwei Stuhlreihen anschließend an die Hängebühne für zirka 150 Personen.

IV. und V.

Zwei Reihen Logen übereinander für je 6 Personen, zusammen 240 Plätze. Die Zwischenwände sind verschiebbar und verstellbar.

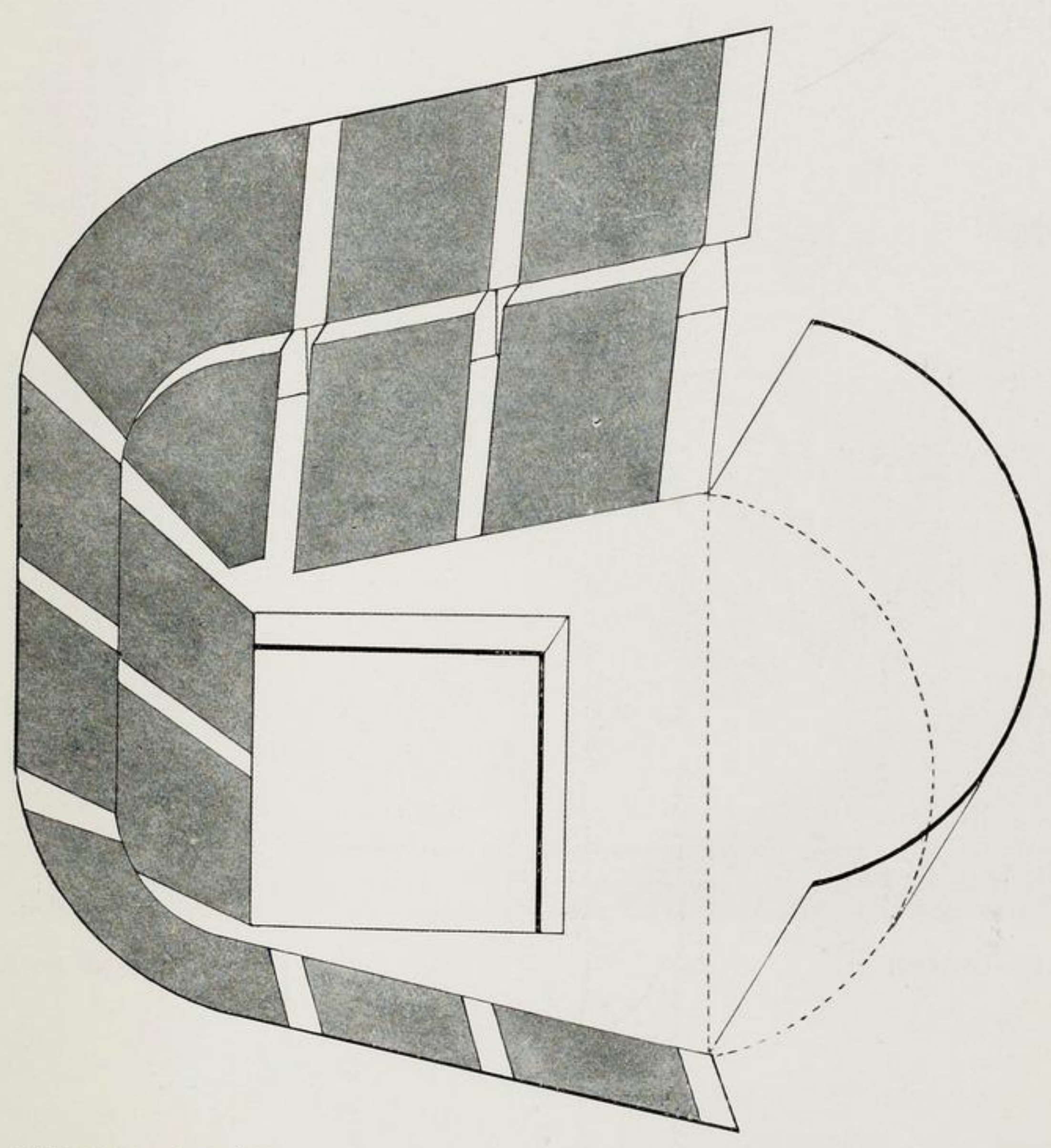


Die Nebenräume, Eingänge, Vestibül, Treppenanlagen, Garderoben, Restaurants und Barlokale liegen außerhalb des gezeichneten Grundrisses, und sind im Entwurf zu ergänzen.

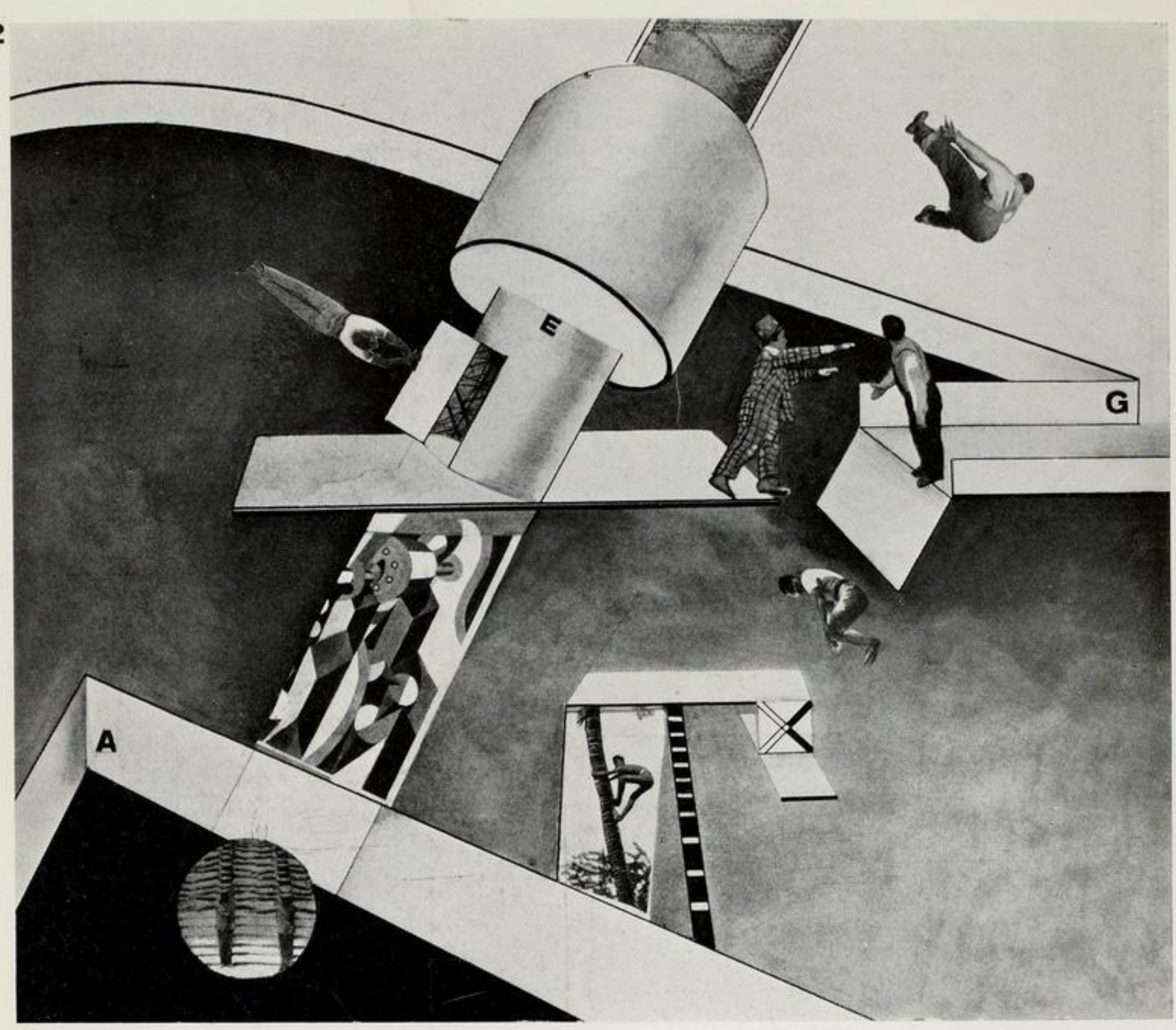


FARKAS MOLNÁR

U-Theater



FARKAS MOLNÁR **U-Theater**

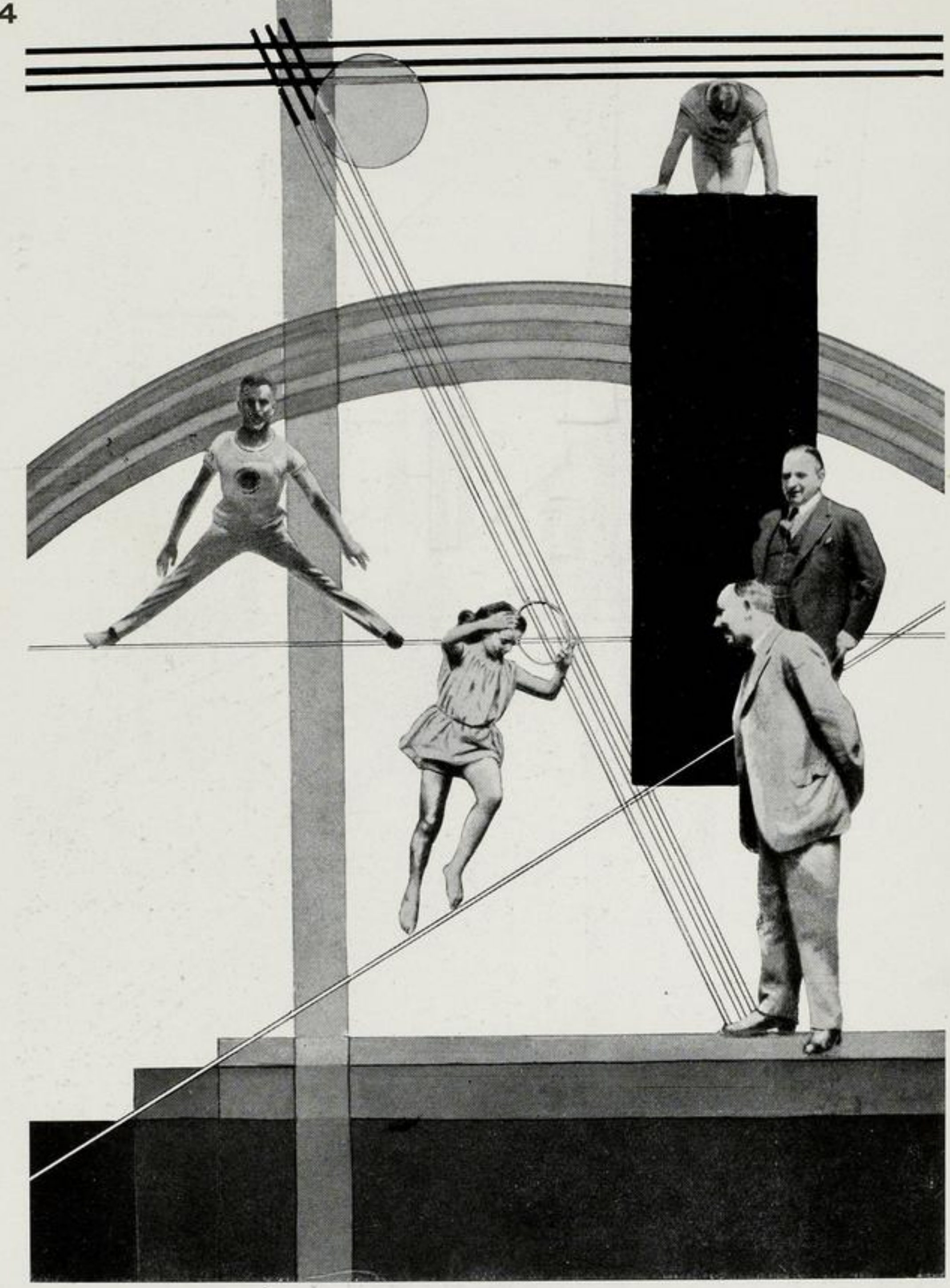


FARKAS MOLNÁR Das U-Theater im Betrieb

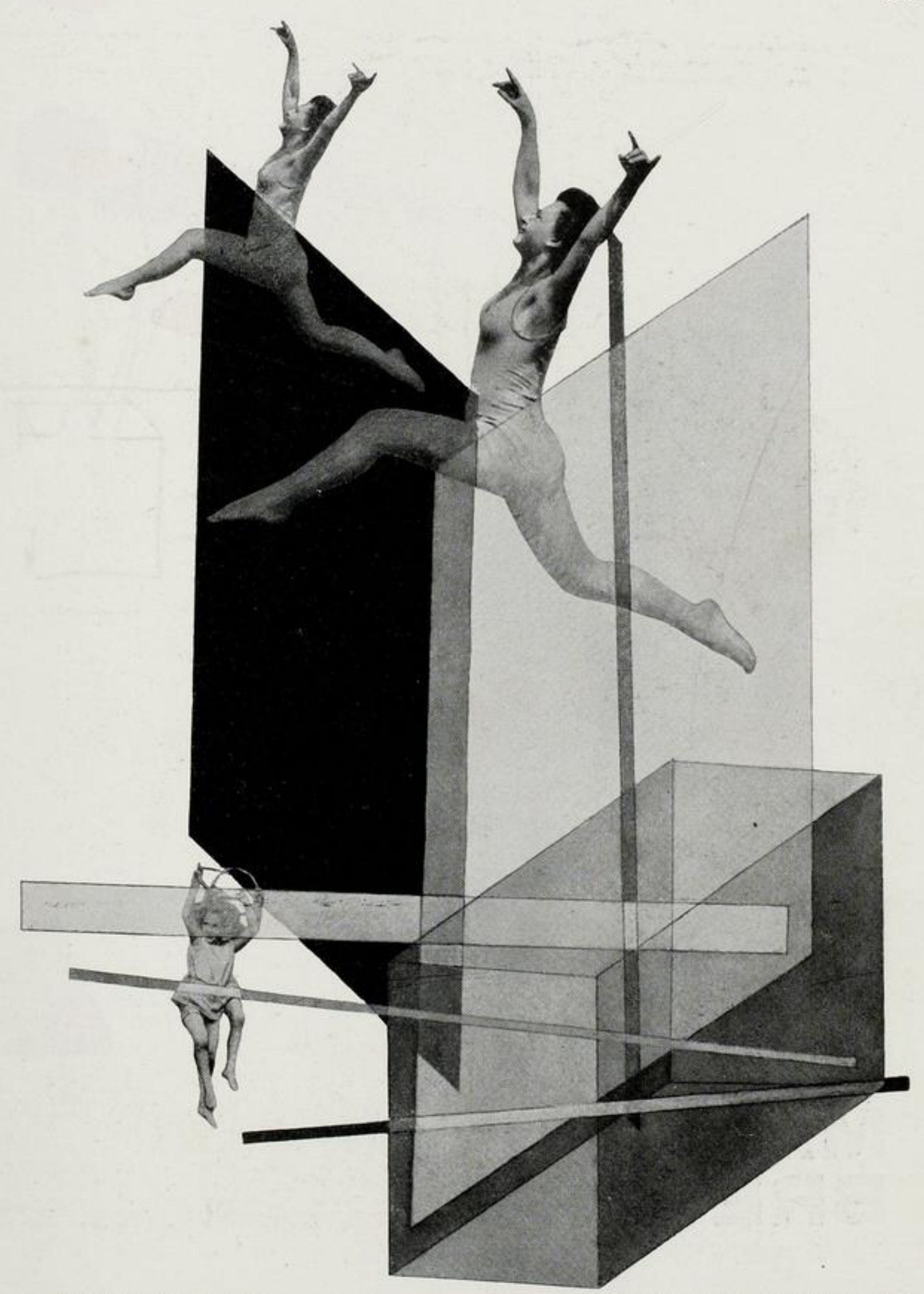


L. MOHOLY-NAGY

Bühnenszene
Lautsprecher



L. MOHOLY-NAGY — Der wohlwollende Herr (Zirkusszene)



L. MOHOLY-NAGY Menschmechanik (Varieté)

Plakat zum Bauhaustanz

MARCEL BREUER

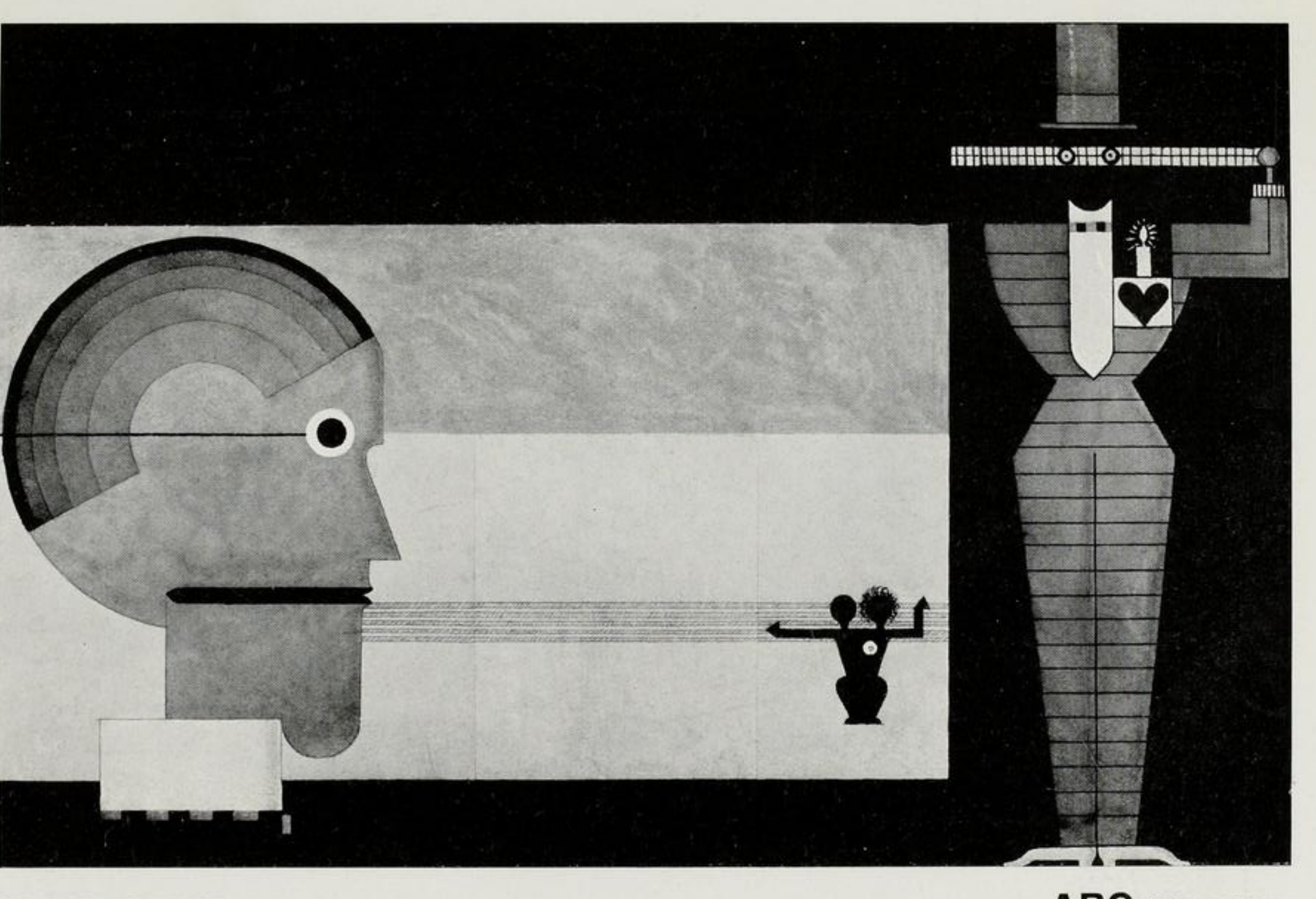
AUCH TURBONIT

NIKKEL-VORHANG

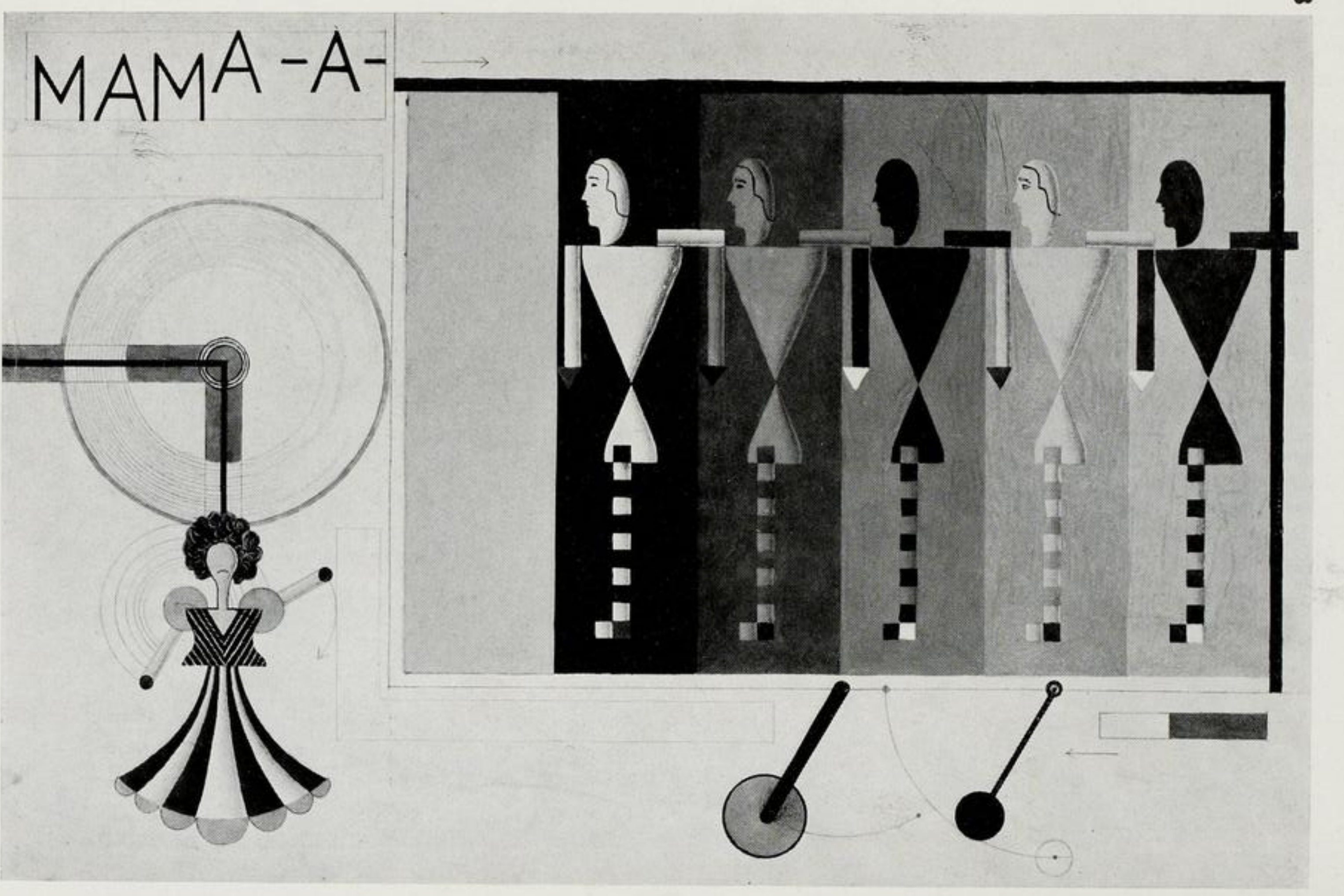
LMSCHLÖSSCHEN

ELEKTRISCHE-RAUMSPANNUNG, HARTGUMMI-PARKETT,

15 DEC 1923



MARCEL BREUER ABC-Hippodrom



MARCEL BREUER

ABC-Hippodrom

KURT SCHMIDT

MIT

F. W. BOGLER

UND

GEORG TELTSCHER

Seite 70–73

KURT SCHMIDT

Seite 74–83

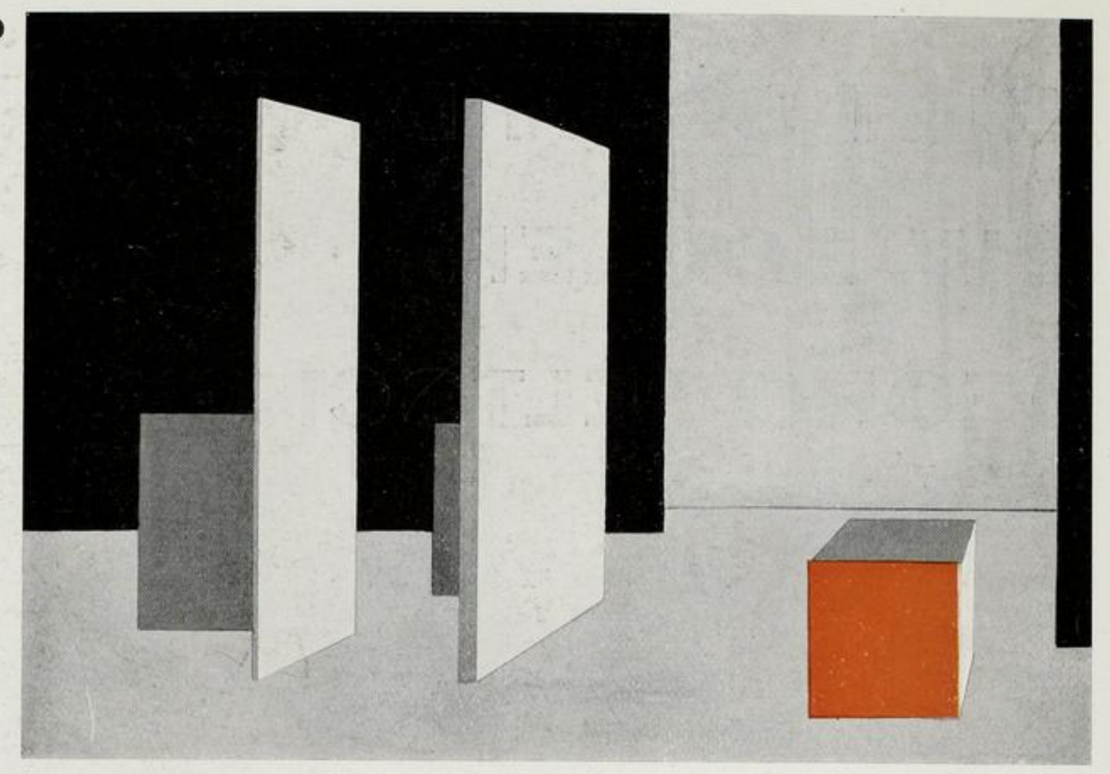
ALEX. SCHAWINSKY

Seite 84

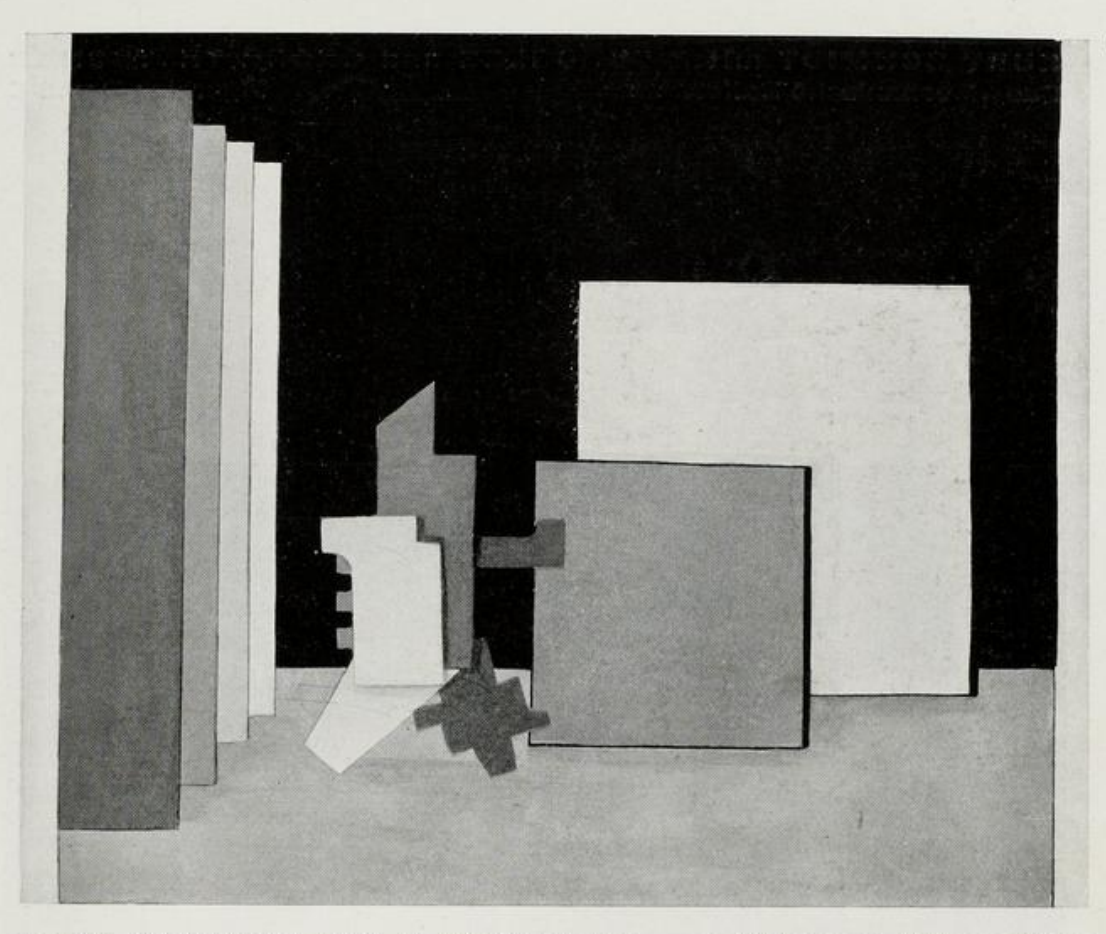
DIE BAUHAUSKAPELLE

Seite 85

70

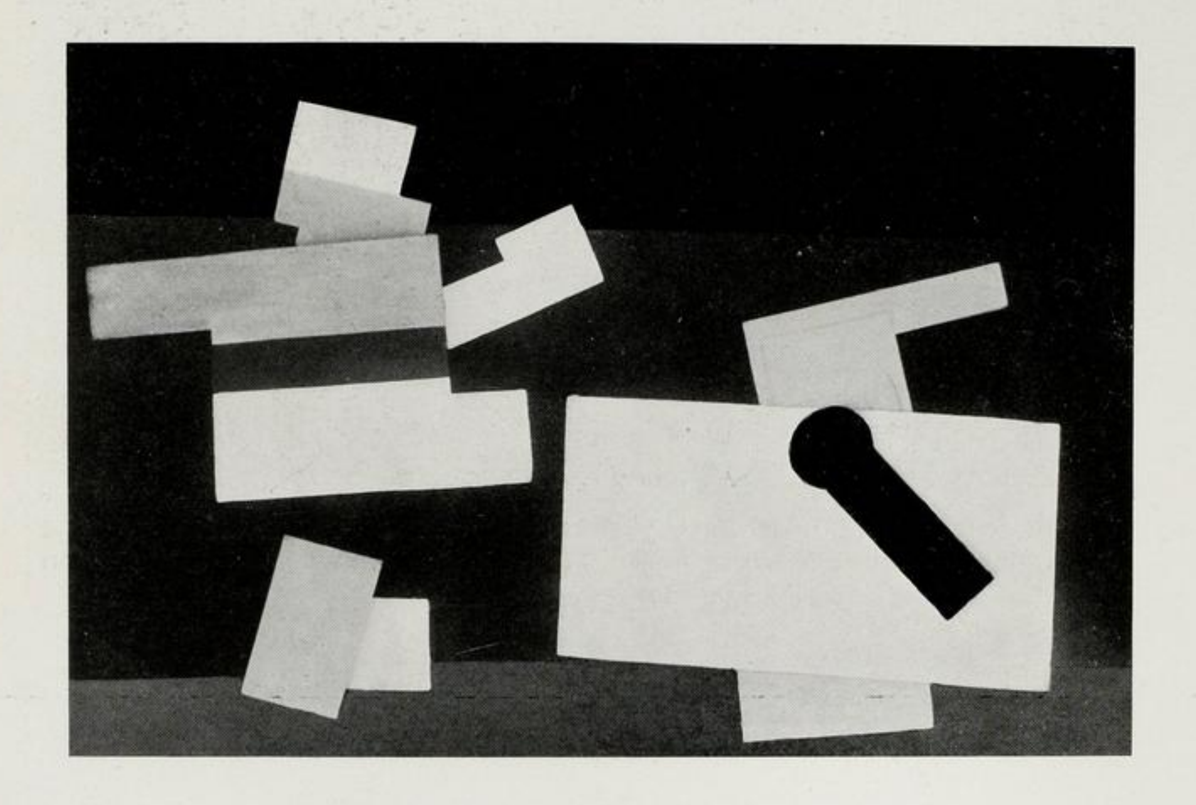


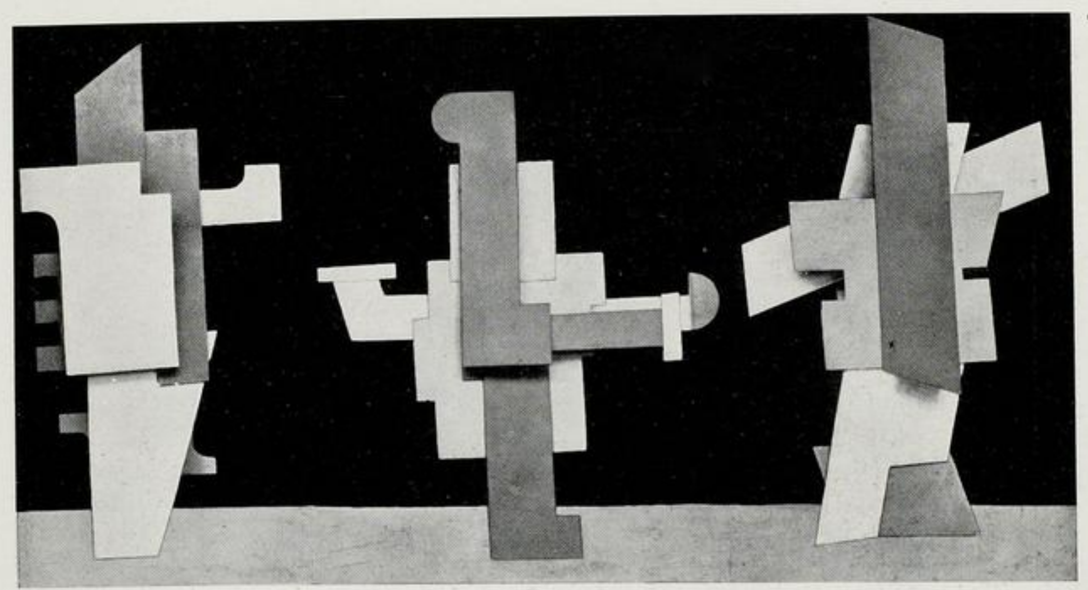
KURT SCHMIDT Bühnenaufbau für das „Mechanische Ballett“



KURT SCHMIDT mit F. W. BOGLER und GEORG TELTSCHER
Das „Mechanische Ballett" **Figurine A mit beweglichen Quadraten**

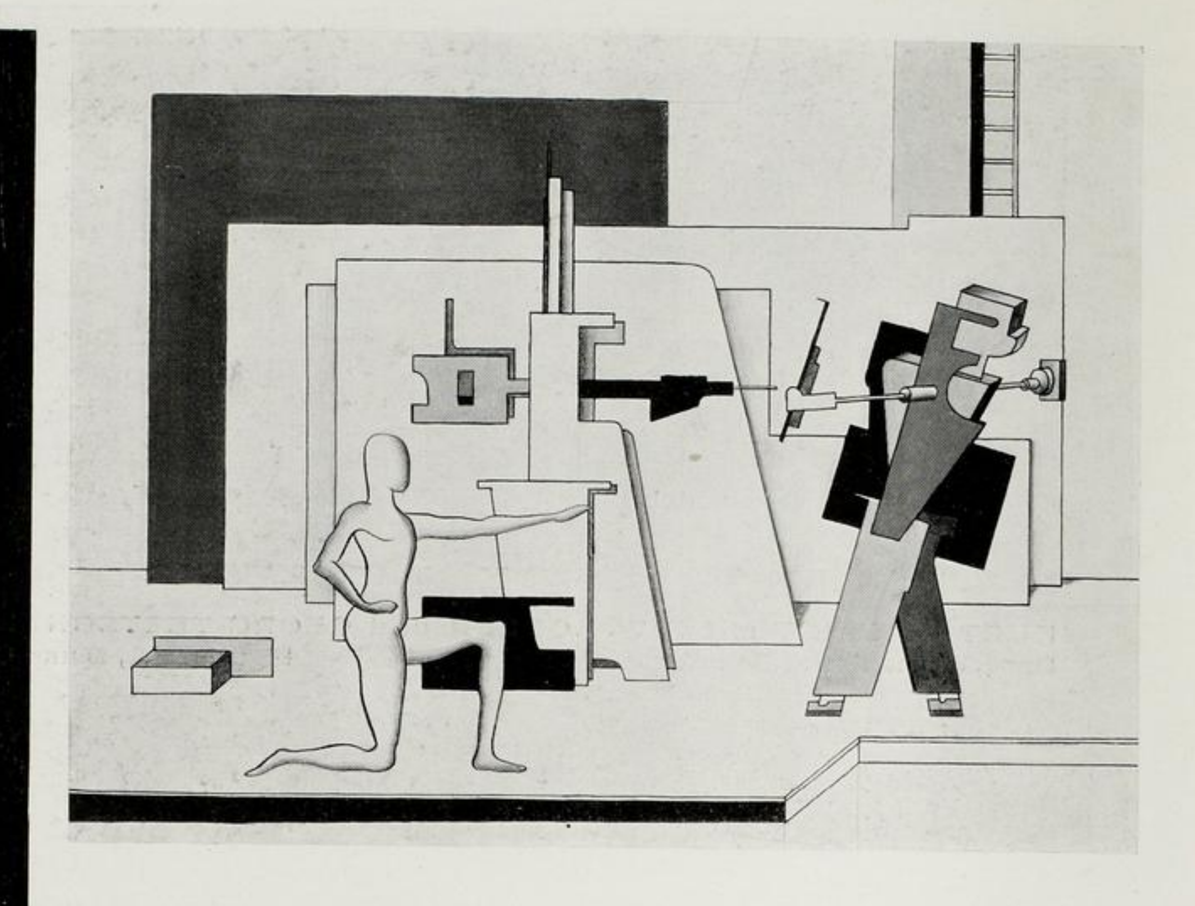
72 KURT SCHMIDT mit F. W. BOGLER und GEORG TELTSCHER
Das „Mechanische Ballett“ **Figurinen D und E**





KURT SCHMIDT mit F. W. BOGLER und GEORG TELTSCHER
Das „Mechanische Ballett“ Figurinen A, B und C

Das „Mechanische Ballett“ wurde im Stadttheater Jena während der Bauhauswoche (August 1923) uraufgeführt

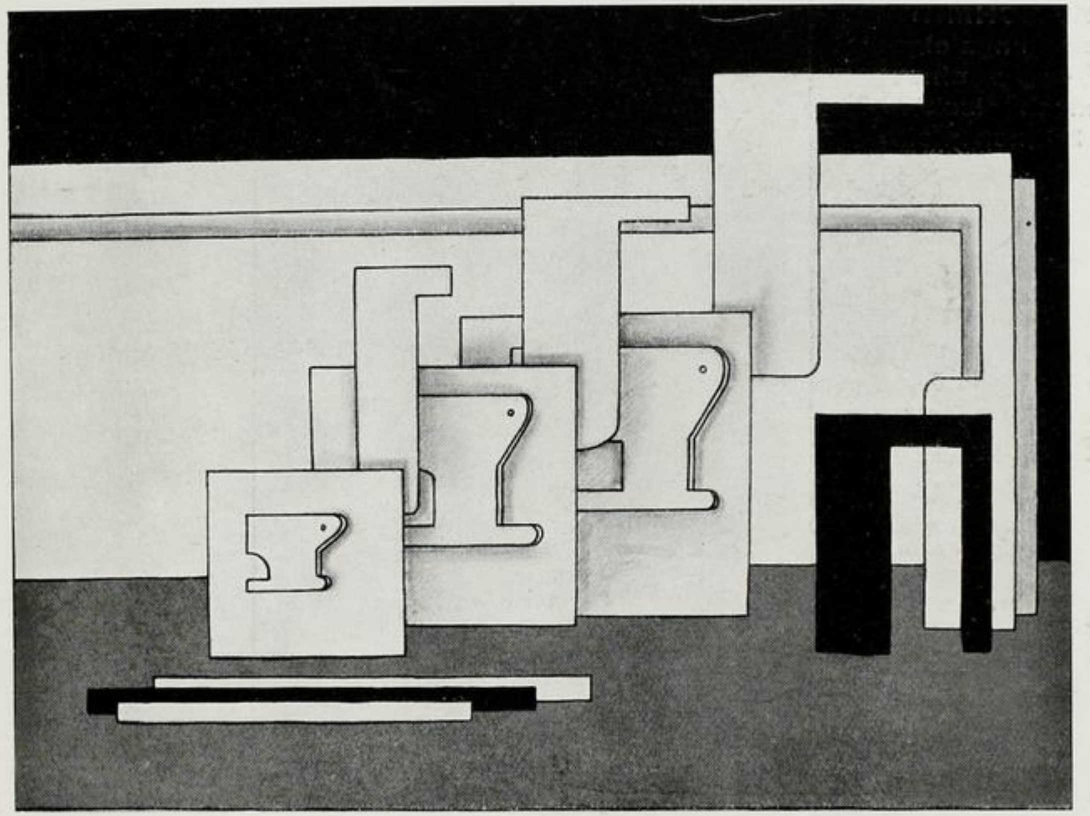


KURT SCHMIDT

Mensch + Maschine

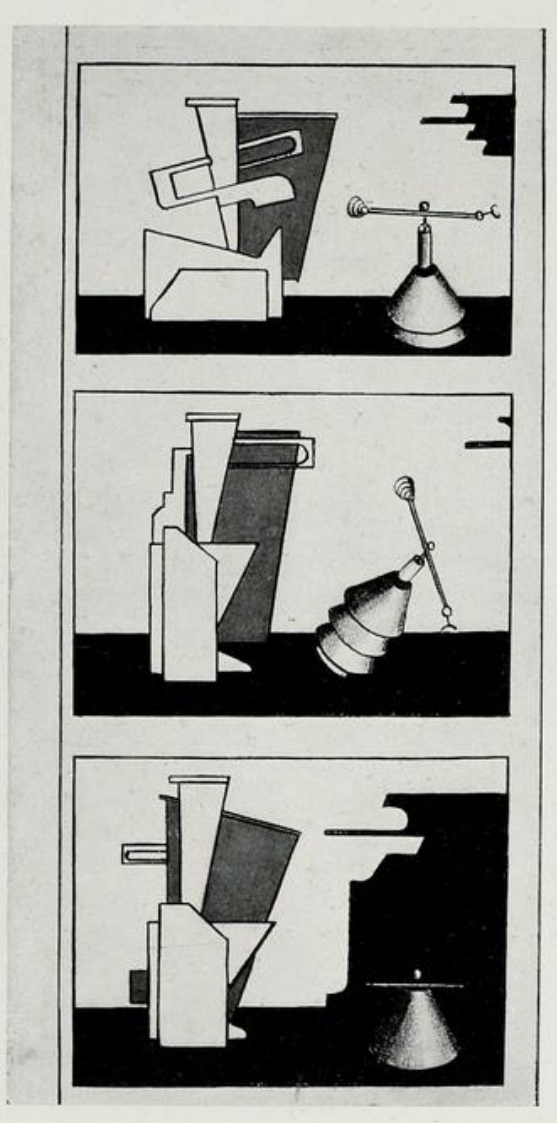


75

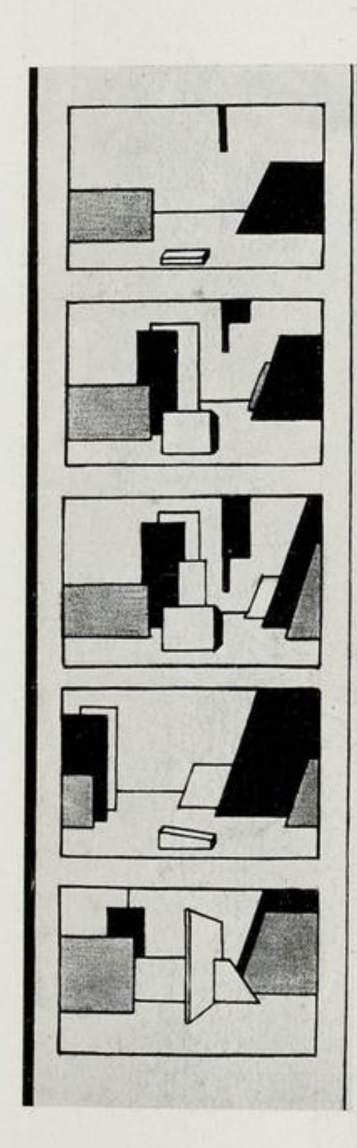


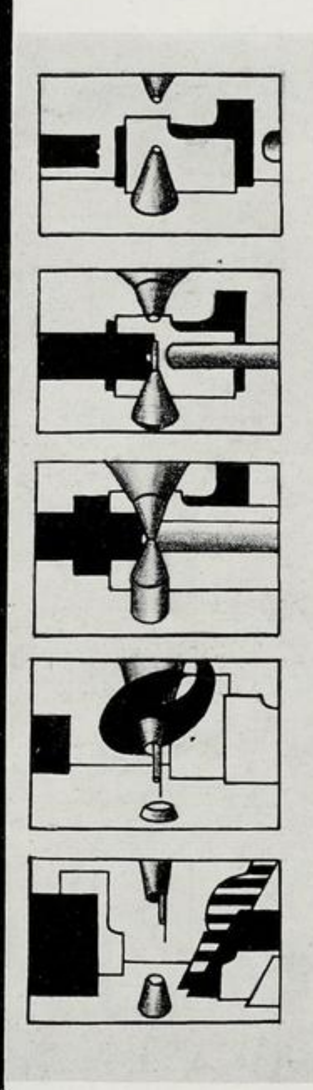
KURT SCHMIDT **Mechanische Szene**

KURT SCHMIDT
Bewegungsfolge eines mechanischen Bühnenspiels

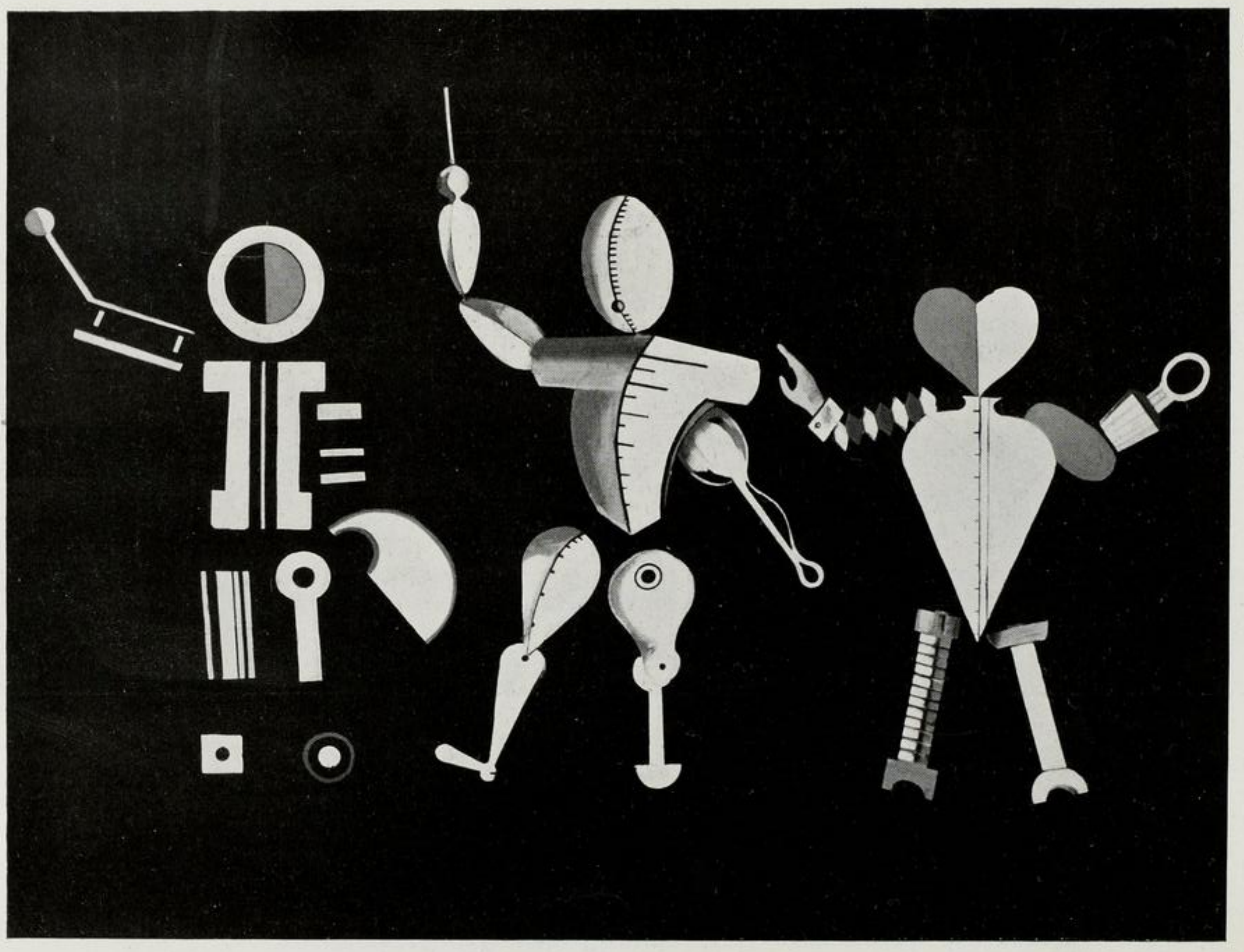




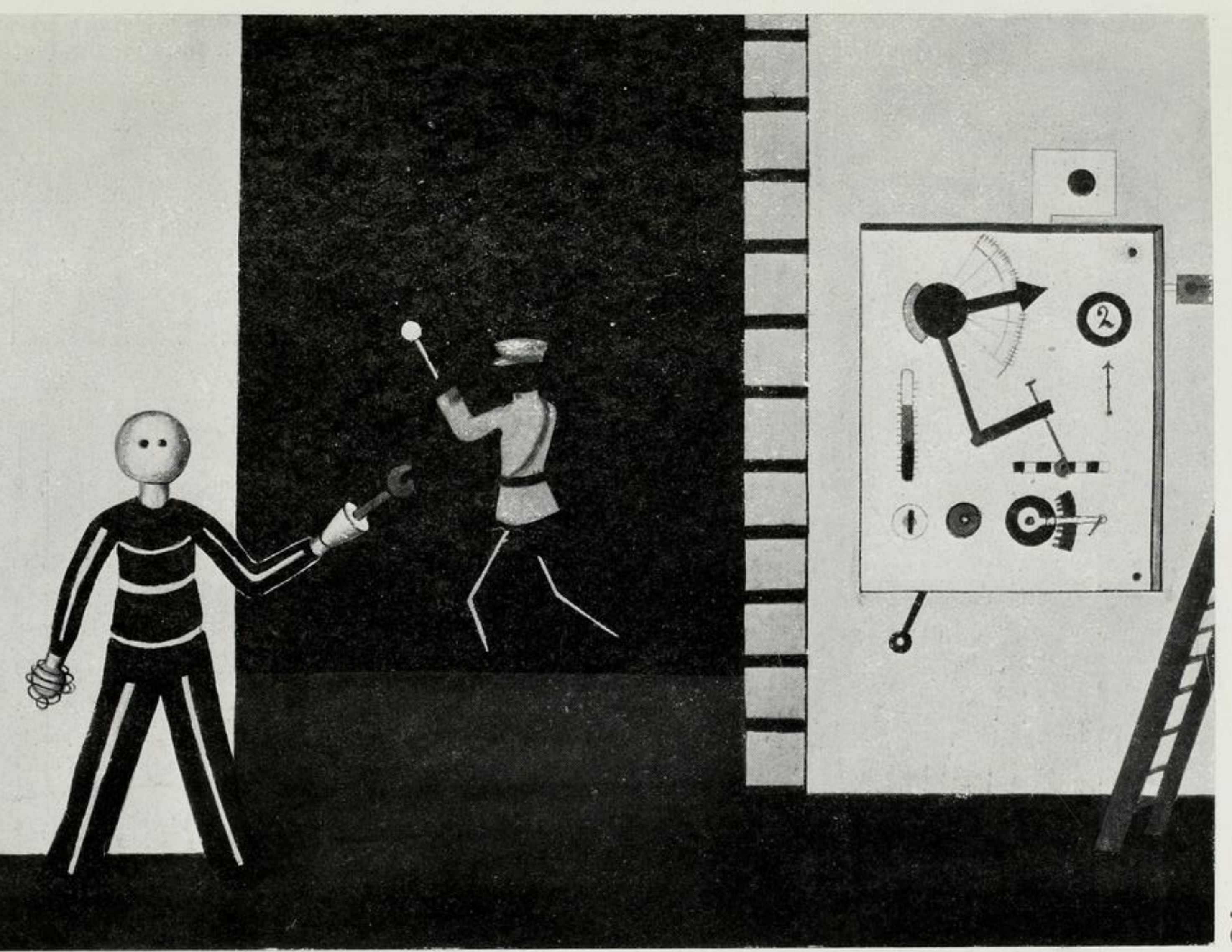




KURT SCHMIDT
Bewegungsfolge eines mechanischen Bühnenspiels

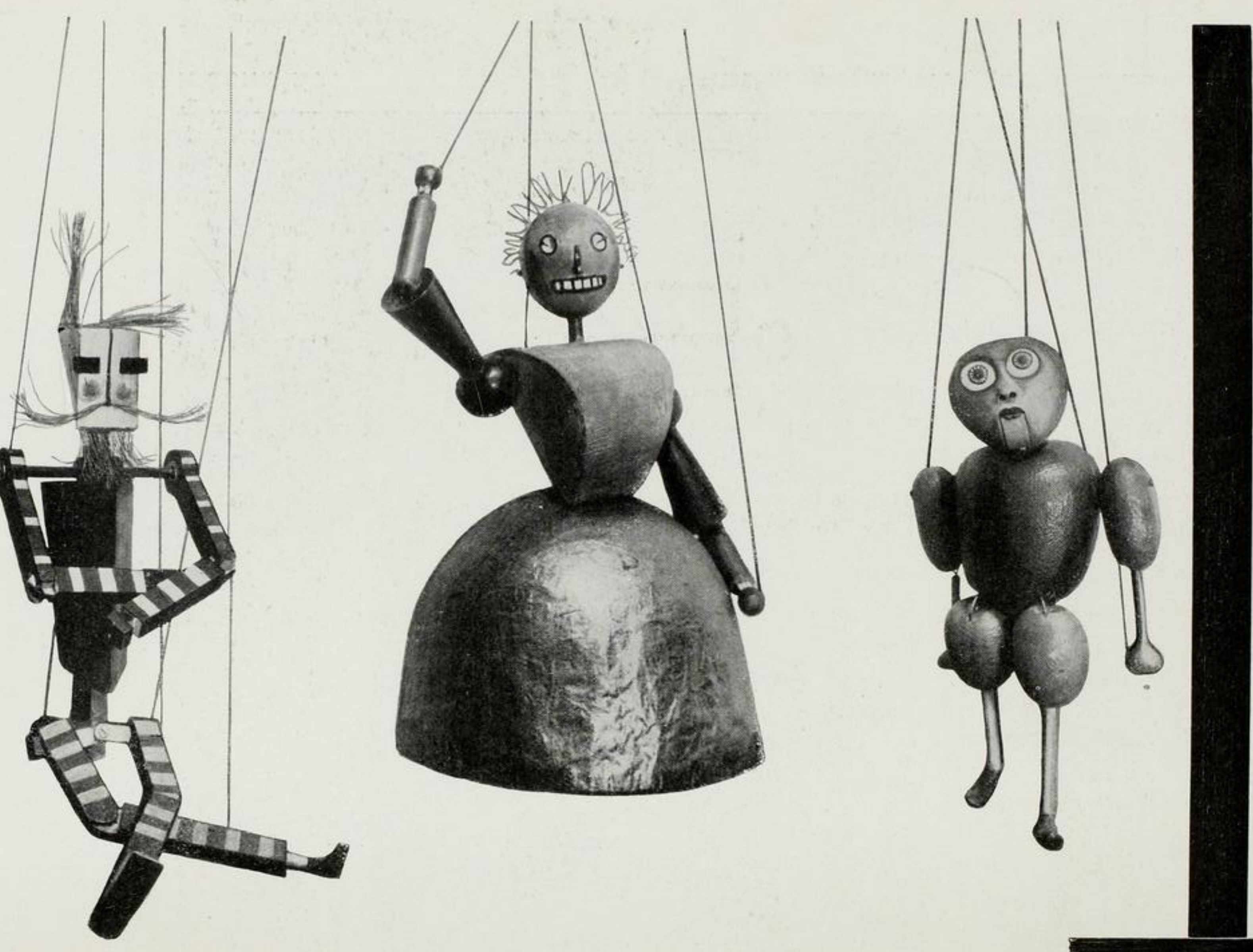


KURT SCHMIDT Figurinen aus dem „Mann am Schaltbrett“. Uraufführung 1924, Bauhaus



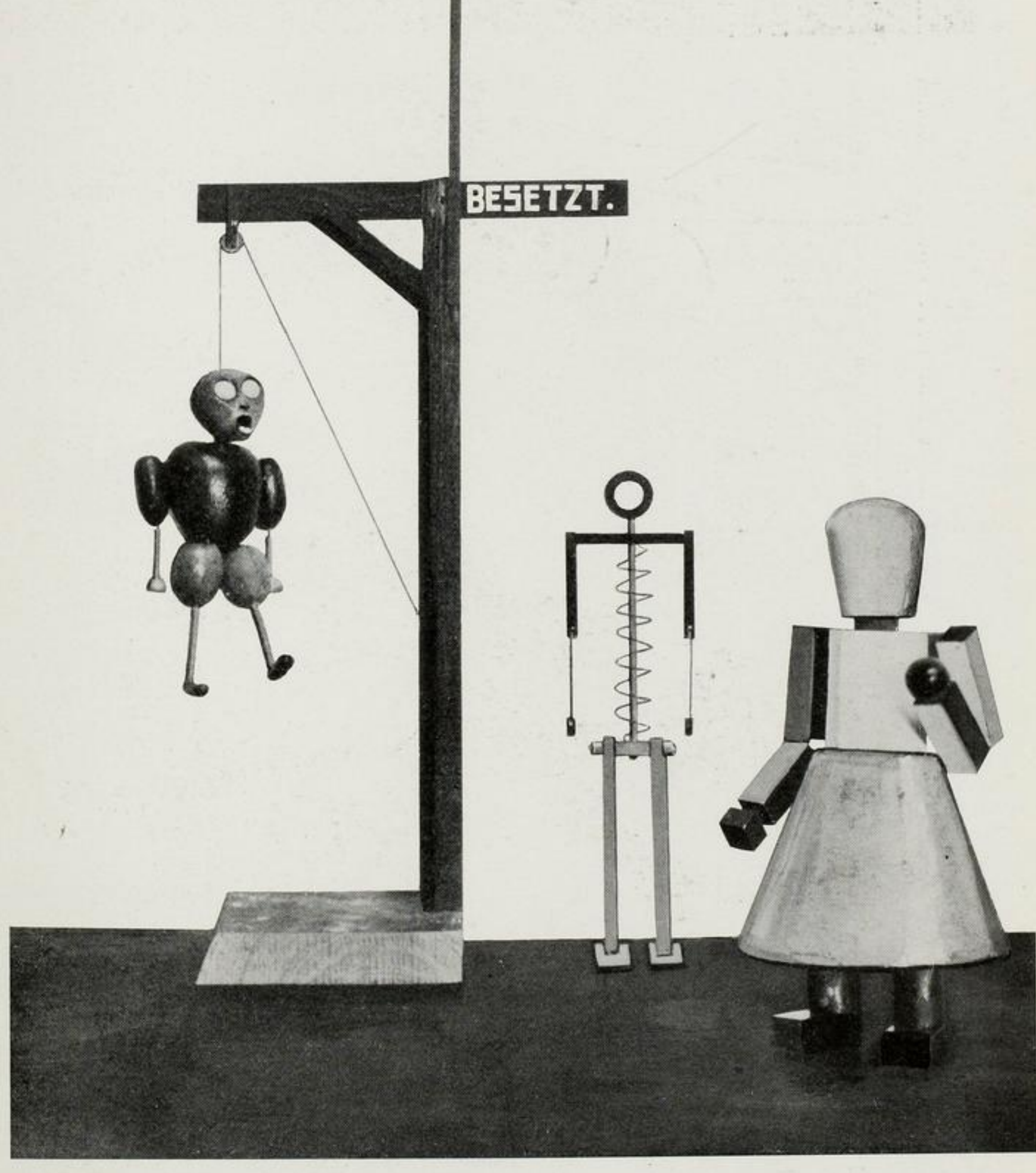
KURT SCHMIDT

Bühnenaufbau (I. Teil) „Der Mann am Schaltbrett“



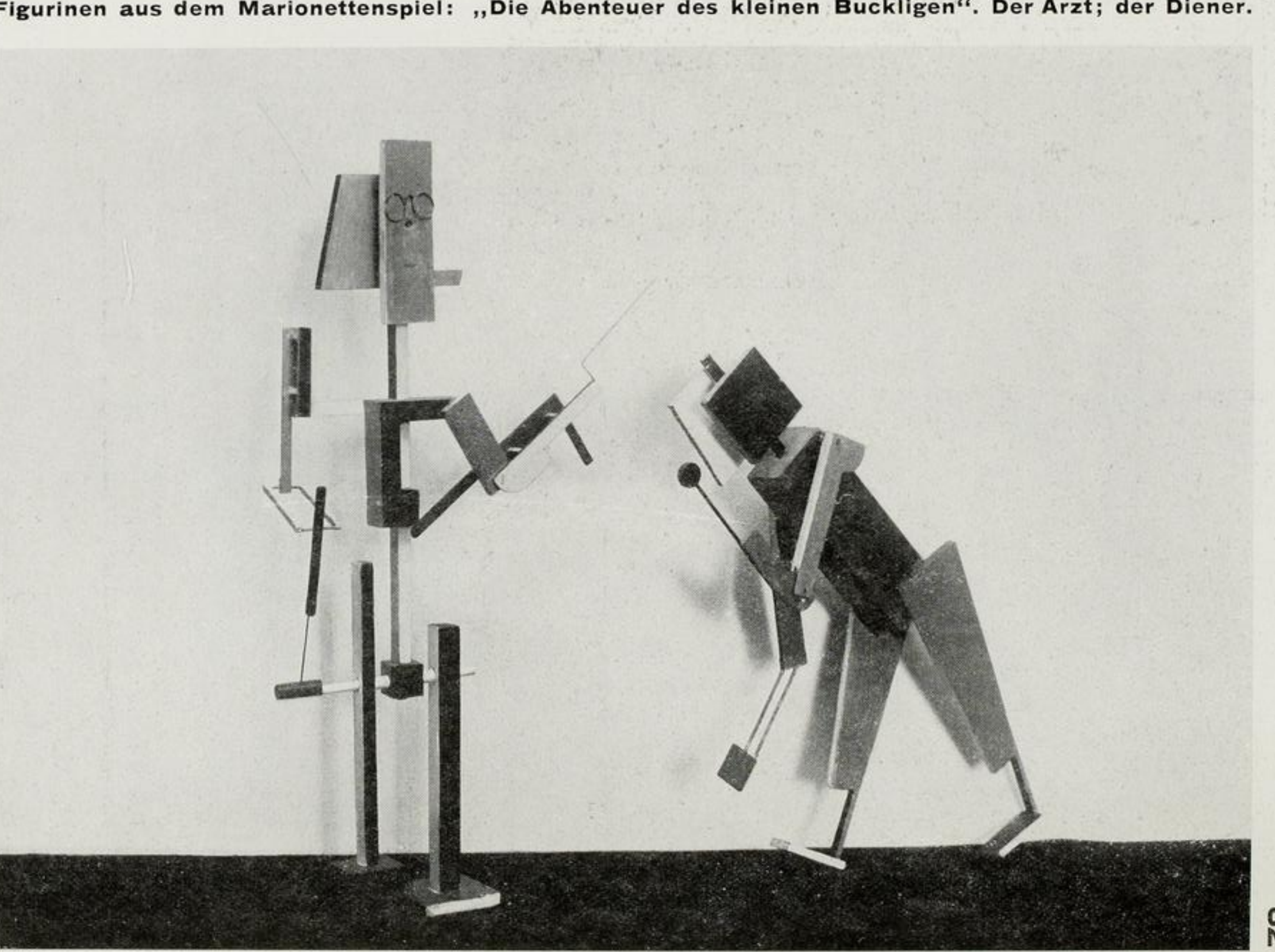
Figurinen aus dem Marionettenspiel: „Die Abenteuer des kleinen Buckligen". Der Schneider; seine Frau; der Bucklige.

Entwurf: KURT SCHMIDT, Ausführung: T. HERGT

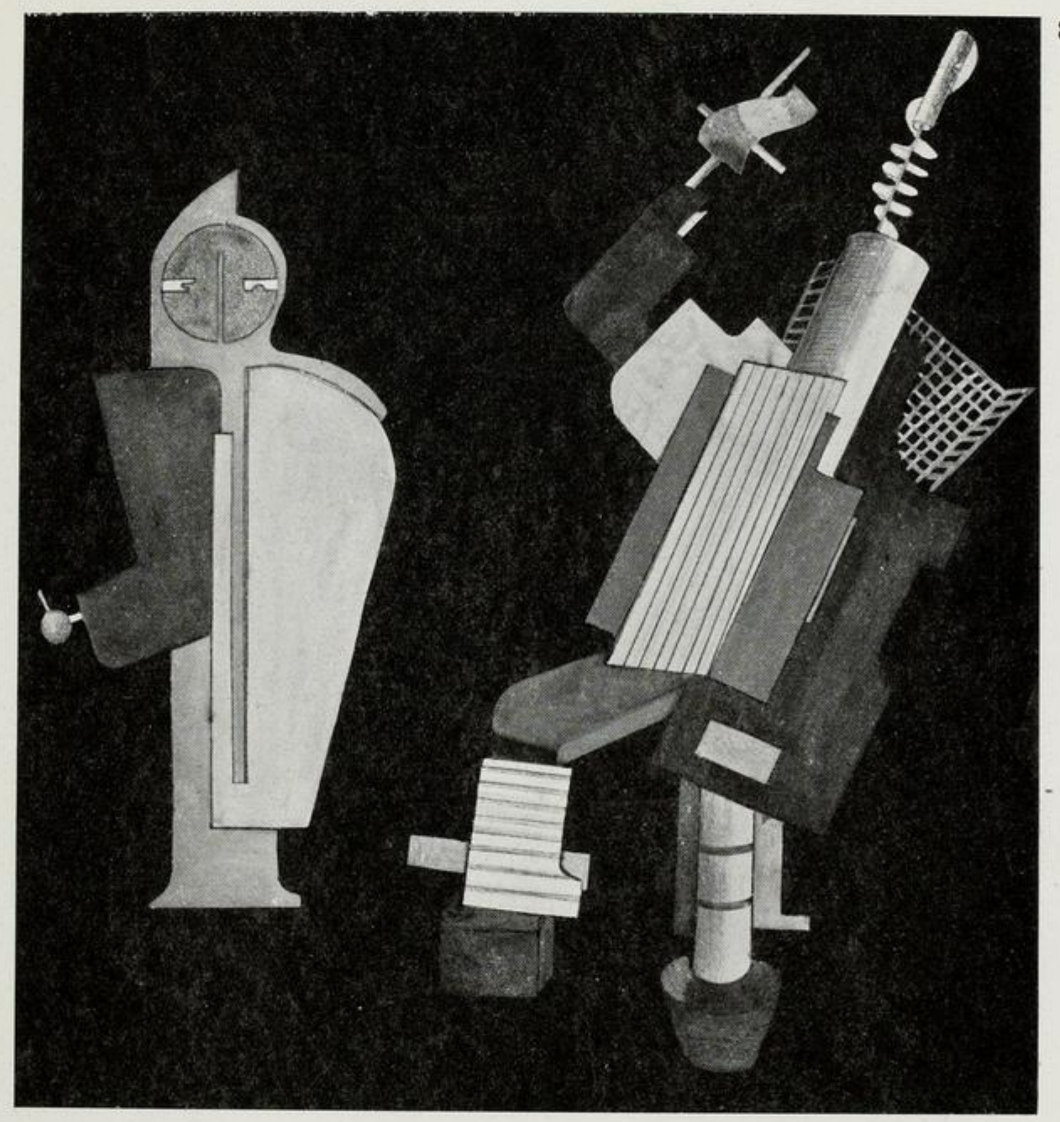


Figurinen aus dem Marionettenspiel: „Die Abenteuer des kleinen Buckligen"
Der Bucklige; der Henker; der Ölhändler.
Entwurf: KURT SCHMIDT, Ausführung: T. HERGT

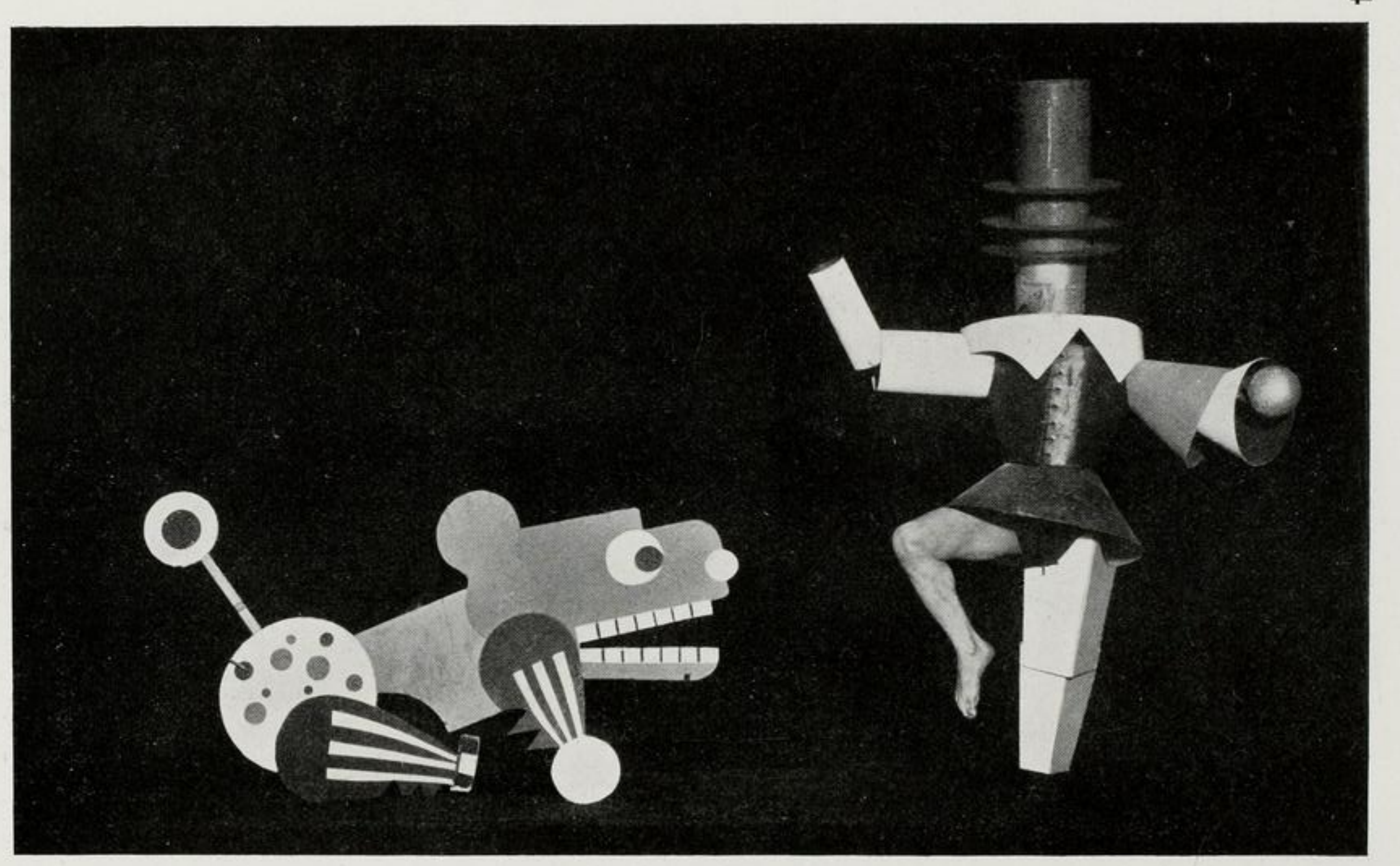
Figurinen aus dem Marionettenspiel: „Die Abenteuer des kleinen Buckligen". Der Arzt; der Diener.



Entwurf:
KURT SCHMIDT
Ausführung:
T. HERGT



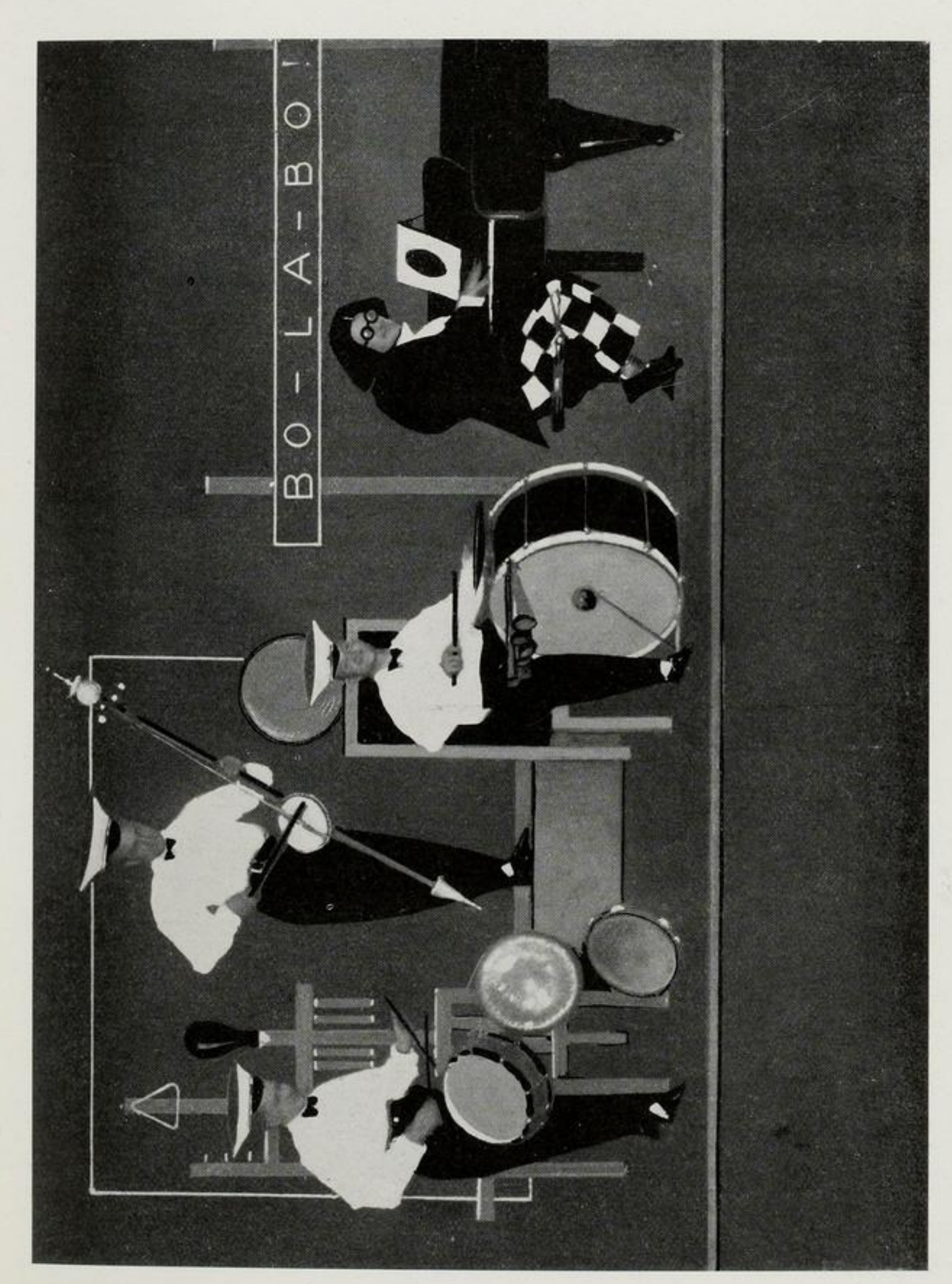
KURT SCHMIDT Szene aus Hippopotamos



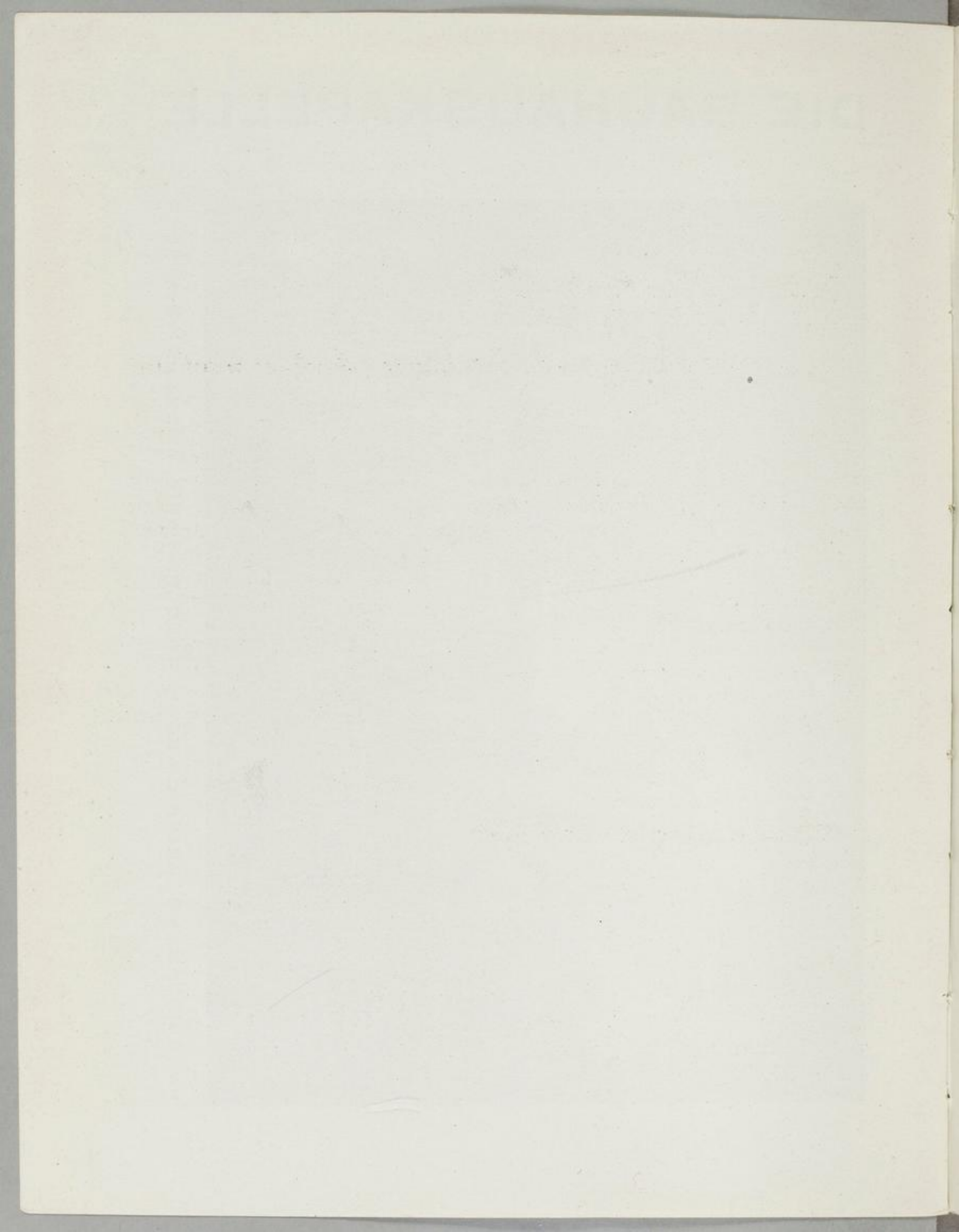
ALEXANDER SCHAWINSKY

Szene aus dem Zirkus. Uraufführung 1924, Bauhaus

DIE BAUHAUSKAPELLE



HANS HOFFMANN, HEINRICH KOCH, RUDOLPH PARIS, ANDREAS WEININGER



INHALT

IM **ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN**
ERSCHEINEN SERIENWEISE DIE

BAUHAUSBÜCHER

Schriftleitung: GROPIUS und MOHOLY-NAGY

DIE ERSTE SERIE BESTEHT AUS 8 BÄNDEN

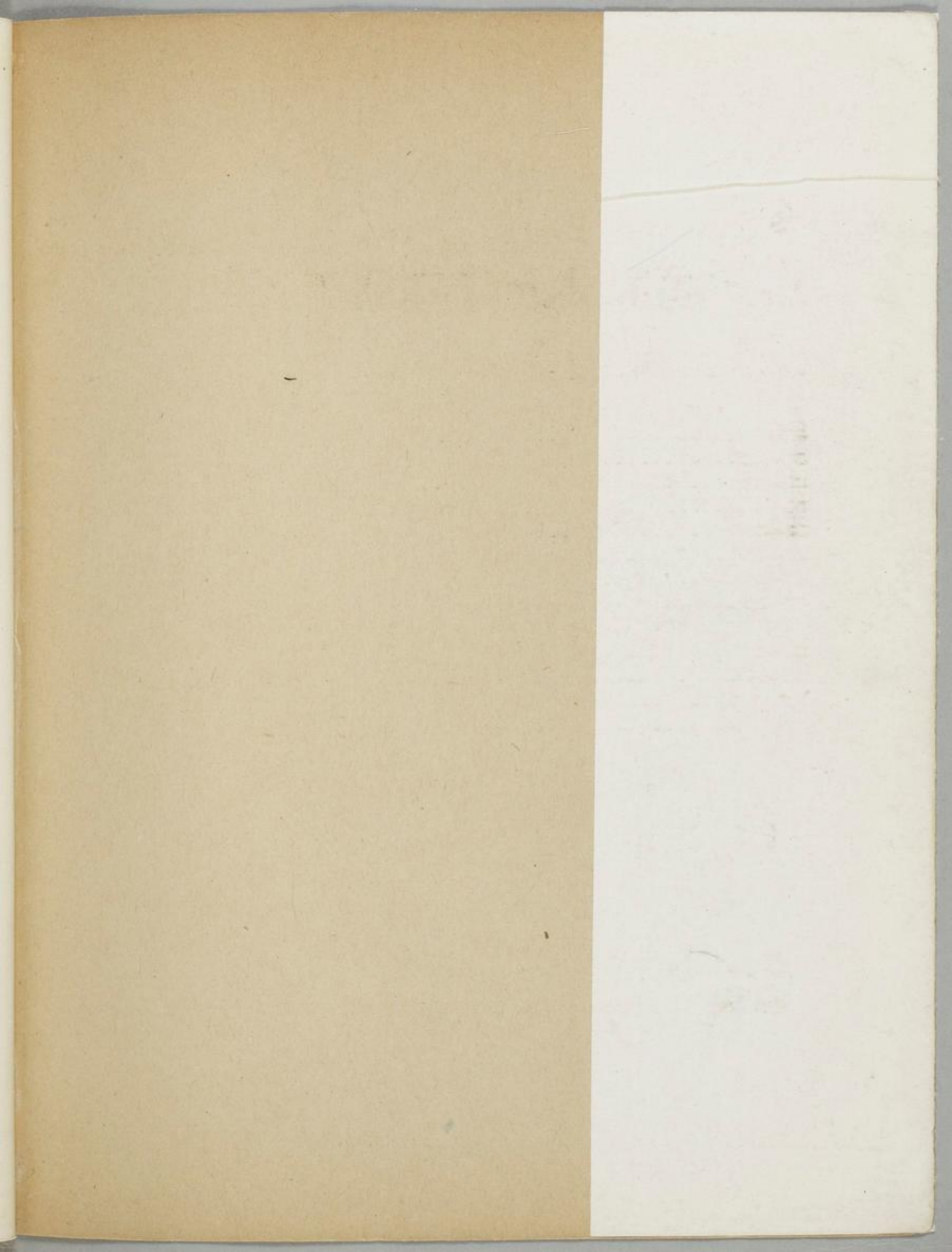
1 INTERNATIONALE ARCHITEKTUR von WALTER GROPIUS
2 PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH von PAUL KLEE
3 EIN VERSUCHSHAUS DES BAUHAUSES
4 DIE BÜHNE IM BAUHAUS
5 NEUE GESTALTUNG von PIET MONDRIAN (Holland)
6 GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN KUNST von THEO VAN DOESBURG (Holland)
7 NEUE ARBEITEN DER BAUHAUSWERKSTÄTTEN
8 MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM von L. MOHOLY-NAGY

IN VORBEREITUNG:

KLEINWOHNUNGEN von DER ARCHITEKTURABTEILUNG DES BAUHAUSES
MERZ-BUCH von KURT SCHWITTERS
BILDERMAGAZIN DER ZEIT von OSKAR SCHLEMMER
SCHÖPFERISCHE MUSIKERZIEHUNG von HEINRICH JACOBY
AMERIKA? — EUROPA? von GEORG MUCHE
DIE ARBEIT DER STIJL-GRUPPE von THEO VAN DOESBURG
KONSTRUKTIVE BIOLOGIE von MARTIN SCHÄFER
DIE HOLLÄNDISCHE ARCHITEKTUR von J. J. P. OUD (Holland)
FUTURISMUS von F. T. MARINETTI und E. PRAMPOLINI (Italien)
DIE ARBEIT DER MA-GRUPPE von L. KASSÁK und E. KÁLLAI (Ungarn)
PLASTIK DER GESTALTUNGEN von M. BURCHARTZ
PUNKT, LINIE, FLÄCHE von WASSILY KANDINSKY
RUSSLAND von ADOLF BEHNE
REKLAME UND TYPOGRAPHIE
NEUE ARCHITEKTURDARSTELLUNG von WALTER GROPIUS
BILDNERISCHE MECHANIK von PAUL KLEE
WERKARBEIT DER GESTALTUNGEN von L. MOHOLY-NAGY
ARCHITEKTUR, MALEREI, PLASTIK aus den WERKSTÄTTEN DES BAUHAUSES
DIE NEUEN MATERIALIEN von ADOLF MEYER
ARCHITEKTUR von LE CORBUSIER-SAUGNIER (Frankreich)
BILDERMAGAZIN DER ZEIT II von JOOST SCHMIDT
VIOLETT (BÜHNENSTÜCK MIT EINLEITUNG UND SZENERIE) von KANDINSKY

Jeder Band enthält zirka **16** bis **32** Seiten Text und **32** bis **96** ganzseitige Abbildungen oder **48** bis **60** Seiten Text ● Format **18×23** cm ●





ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN